Die

…isten der neueren Zeit.

Biographien

von

Adam, Auber, Beethoven, Bellini, Boieldieu, Cherubini, Donizetti, Flotow, Gläser, Gluck, Halévy, Haydn, Herold, Kreutzer, Lißt, Lortzing, Marschner, Mendelssohn-Bartholdy, Meyerbeer, Mozart, Reissiger, Rossini, Schneider, Spohr, Spontini, Verdi, Weber, u. s. w.

Mit Portraits.

Sechzehntes Heft:

Franz Lißt.

1.

Cassel,
Ernst Balde.
1855.

Die

Componisten der neueren Zeit.

Adam, Auber, Beethoven, Bellini, Boieldieu, Cherubini, Donizetti, Flotow, Gläser, Gluck, Halévy, Haydn, Herold, Kreutzer, Lißt, Lortzing, Marschner, Mendelssohn-Bartholdy, Meyerbeer, Mozart, Reissiger, Rossini, Schneider, Spohr, Spontini, Verdi, Weber und Andere

in Biographien geschildert von

W. Neumann.

Mit Portraits.

Sechzehnter Theil.

Cassel,
Ernst Balde.
1855.

Franz Lißt.

Eine Biographie.

Mit Portrait.

Cassel,
Ernst Balde.
1855.

Franz Lißt.

Wenn wir den Namen **Franz Lißt** an die Spitze unseres Buches stellen, so thuen wir dies eben so sehr mit dem vollen Bewußtsein der Verantwortlichkeit, welche wir mit dem Versuche, das Leben des großen **Künstlers** zu schreiben, auf uns nehmen, wie der unbegrenzten Verehrung und, je nachdem man ihm persönlich näher steht, der Liebe, welche **Franz Lißt**, dem großen und wahrhaften **Menschen**, zukömmt.

Es ist keine leichte Aufgabe, das Leben eines Mannes zu schreiben, der zwei so seltene und so große Eigenschaften in sich vereinigt, der gleichzeitig also ein großer Künstler und ein großer Mensch ist. Daß eben

das Wesen der Kunst sich heutzutage so wenig seiner Ursprünglichkeit erinnert, daß eben die Kunst nicht mehr natürlich, das heißt, rein menschlich, das Menschenthum aber nur gar zu künstlich ist, das mag eine von den Ursachen sein, welche die oben erwähnte Vereinigung als eine äußerst seltene erscheinen lassen — und diese Ursache so wie die übrigen, sie sind leider in unsern gesammten politischen und socialen Verhältnissen zu suchen.

Haben wir nun auf der einen Seite zu beklagen, daß solche Männer in unsern Tagen so selten sind, so muß auf der andern Seite unsere Freude wie unsere Bewunderung um so größer sein, wenn wir die Gesammtheit der edelsten Kunst und des edelsten Menschenthums in einer Person wirklich vereinigt sehen. Eine solche Vereinigung finden wir nach dem allgemeinen Urtheil bei Franz Lißt, der meteorgleich mit demselben Glanz und derselben Schnelligkeit dies Urtheil eroberte und mit dem ganzen Zauber seiner Kunst und seiner Persönlichkeit es für immer fixirt hat.

Mit dem ganzen Zauber seiner Kunst und seiner

Persönlichkeit! Das ist das rechte Wort, wenn man von Franz Lißt sprechen will, denn er ist ein Zauberer durch und durch. Besitzt er nicht jene geheimen Kräfte, welche ihm jedes Herz zuführen und dienstbar machen, was er sein nennen will? Blüht nicht in seiner Nähe jene blaue Zauberblume, welche nur an der Stelle gefunden wird, wo reiche, große Schätze erborgen liegen? Und wenn er seine Schatzkammer verschließt, wer muß da nicht die unbegrenzten Reichthümer des Wissens, die ungezählten Perlenschnüre edelsten Thuens bewundern, welche dem Auge sich zeigen? Und wohnt nicht endlich der Zauber in seiner Hand, wenn sie Töne erschafft, die das Herz berauschen, die den Geist erheben, die das Gedächtniß nie wieder vergißt?

Doch genug davon — wir bekennen gern und willig, daß wir diesem Zauber anheim gefallen sind, der uns gebietet, Franz Lißt als einen ebenso großen Künstler wie Menschen innig zu verehren, und daß wir noch selten so lebhaft die Diamantfeder des schärfsten und umfassendsten Geistes uns gewünscht

haben, als in dem Augenblicke, wo wir die Biographie Franz Lißt's zu schreiben beginnen.

Unsere Leser werden gern bemerken, daß wir derselben mehr Raum geben, als in früheren Fällen — zudem ließ sich der Stoff nicht anders bewältigen. — —

Franz Lißt wurde am 21. October 1811 in dem ungarischen Dorfe Raiding bei Oedenburg geboren.

Er gehörte einer Familie an, die in früherer Zeit dem ungarischen Adel zugezählt wurde, welche indeß ihre nicht unbedeutende gesellschaftliche Stellung durch Vermögensverluste gegen eine äußerlich untergeordnetere zu vertauschen gezwungen worden war. **Lißt's** Vorfahren hatten Energie genug, den Unglücksfällen, wovon sie betroffen wurden, nicht zu erliegen; mit ehrenhaftester Thatkraft trat die Familie freiwillig aus den Reihen des Adels, und schuf sich im Bürgerstande mit rastloser Mühe ein anständiges Loos, indem ihre Glieder zumeist mehr oder minder vortheilhafte Anstellungen im Dienste der hochgestellten adligen Familien des Landes einnahmen, deren Reichthum bis auf die neueste Zeit berühmt und bekannt war.

Eine derartige Stellung hatte Franz Lißt's Vater, Adam Lißt, inne, welcher im Dorfe Raiding einen Theil der dem Fürsten Esterhazy gehörenden Besitzungen verwaltete.

Hatte nun zwar das Geschick die Jugend des Knaben, von dem wir hier als dem ersten Tonkünstler unserer Zeit zu reden haben, nicht mit dem goldenen Schimmer des sorgenfreien Besitzes umsäumt, so hatte es ihm doch noch neben der so reich in ihn gelegten göttlichen Kunst andere, werthvolle Güter gegeben, einen Vater und eine Mutter, die es verdienten, einen solchen Sohn den ihrigen zu nennen.

Adam Lißt besaß eine über seine bürgerlichen Verhältnisse weit hinaus gehende Bildung. Wissenschaft und Kunst waren und blieben ihm inmitten seines prosaischen Berufes theuer, und dieser Reichthum des Gefühls trat in der besonderen Liebe zur Musik, in ihrer praktischen Ausübung hervor. Er galt als ein vortrefflicher Cello- und Violinspieler, erwarb sich noch in späteren Jahren eine ziemliche Fertigkeit auf dem Pianoforte, und wurde nicht nur weit umher als einer der bedeutendsten Dilettanten in der Musik geschätzt, sondern stand auch in freundschaftlichen Beziehungen zu vielen Musikern von Bedeutung, welche der kunstsinnige ungarische Adel jener Zeit vielfach um

sich versammelt hatte. Das nahe gelegene Eisenstadt war besonders reich an solchen Männern, wo die berühmte Kapelle des Fürsten Esterhazy sich befand, und wo Adam Lißt die Freundschaft Joseph Haydn's und Hummels sich erwarb und auch die Bekanntschaft Cherubini's machte.

Neben dieser musikalischen Bildung war ihm ein kräftiger, strebsamer Charakter zu Theil geworden, der, den Verpflichtungen des Amtes streng nachkommend, nach abgeworfenen Fesseln der Berufsgeschäfte sich gern und mit Erfolg auf dem Felde des größern Wissens erging und dort reichliche Früchte einsammelte.

Des Knaben Mutter, eine liebenswürdig weibliche Erscheinung, theilte die besondere Bildung ihres Gatten, doch war sie weicheren, ruhigeren Gemüths. Ihr Knabe, das erste den Eltern geborene Kind, war die ganze Sorge der zartesten, treuesten Mutterseele, und wenn der Vater, unzufrieden mit dem ihm so beengt erscheinenden Geschick, mit weit hinaus greifender Strebsamkeit das zukünftige Loos seines Knaben überdachte, da zeichnete sich die Muttersorge friedlichere, kleine Bilder — das Ende ihrer Wünsche war, den Knaben einmal als ein würdiges Glied des geistlichen Standes zu sehen.

Die körperliche Lebendigkeit, die geistige Befähigung

des Knaben, die schon in frühesten Kinderjahren hervortrat, unterstützten den Vater in der Hoffnung, sein Sohn werde sich eine andere Lebensbahn eröffnen, als die eigene, welche ihm völlig verfehlt schien. Als Franz einmal von Vater und Mutter gefragt wurde, ob er ein Pfarrer werden wolle, antwortete er trotzig: „Nein, ich mag kein Pfarrer werden, aber so Einer da", und er wieß auf die Bildnisse Gluck's und anderer Musiker, mit denen der Vater das Zimmer geschmückt hatte.

Doch nicht nur diese Aeußerung des Knaben sollte den Vater auf die große musikalische Befähigung des Sohnes hinweisen, bald traten ernstere Kennzeichen hervor, welche die sorgfältigste Beachtung verlangten. Eines Tages spielte der Vater das Concert in Cis-moll von Ries, Franz hörte aufmerksam zu, und am Abend sang er die schwierige Melodie des Thema's richtig nach. Dieser Umstand galt dem Vater so viel, daß er den Bitten des jetzt sechsjährigen Knaben nachgab und mit ihm den Unterricht auf dem Clavier begann.

Dieser Unterricht hatte die vortrefflichsten Resultate, obschon er nichts weniger als ein eifriger und besonders systematischer war. Noch immer wollte die Mutter, daß ihr Sohn ein Pfarrer werde, danach hin richtete sich die Erziehung des Knaben, und der musi-

kalische Unterricht war noch immer nur Nebensache. Doch das Genie brach sich gewaltig Bahn. Die Fortschritte, welche der Knabe machte, waren so bedeutend, daß sie den Vater zu überraschen begannen; dabei steigerte sich seine Lust an dem Clavierspiel zur förmlichen Leidenschaft, die endlich seine Gesundheit erschütterte und die Eltern zwang, ihn so viel als möglich der Musik abzuwenden. Seine Kränklichkeit stieg so sehr, daß die Eltern mehr als einmal sein Leben verloren gaben, ja daß bereits einmal der Sarg für den im Sterben liegenden Knaben bestellt wurde.

Doch seine ausdauernde Natur erholte sich wieder, und nach einem dreijährigen Unterricht hatte Franz eine solche Fertigkeit im Clavierspielen erlangt, daß der Ruf derselben sich weit umher verbreitete, und des Vaters Freunde ihn dringend aufforderten, der außerordentlichen Befähigung des Knaben ihren freien Lauf zu lassen. Der Vater gab dem Andringen nach, und gestattete, daß sein Sohn bei einem Concerte in Oedenburg öffentlich auftrat. Er spielte das Es-dur-Concert von Ries, das Concert in H von Hummel und eine freie Phantasie. Der lebhafteste Beifall der zahlreichen Zuhörer lohnte den Knaben, und bewog den Vater, den Versuch in einer größeren Stadt zu wiederholen.

Vater und Sohn reisten nun nach Preßburg, um

auch hier ein Concert zu geben, und mit diesem Ereigniß tritt die entscheidende Wendung in Franz Lißt's Leben ein. Das kunstsinnigere und zahlreichere Publikum spendete dem Spiel des Knaben unbegrenzten Beifall, und einige der Zuhörer wendeten sich sofort an den Vater mit dem Hinweis auf die Nothwendigkeit, des Sohnes großes Talent zu weiterer Vollendung auszubilden. Es waren die Grafen Amadée, Zapary, Appony, Michael Esterhazy und Erdödy, welche den ehrenvollen Auftrag des waltenden Geschicks ausführen sollten, der musikalischen Welt einen Genius einzuführen, der seitdem in aller Menschen Herzen und in aller Fürsten Ländern sich unbestreitbare Heimathsrechte erworben hat.

Diese kunstsinnigen Männer drangen mit ernstlichen Bitten in den Vater, dem Sohn die vollständigste musikalische Ausbildung zu Theil werden zu lassen, und als Adam Lißt auf sein materielles Unvermögen hinwies, da erboten sich Amadée und Zapary, ihm für den Zeitraum von sechs Jahren alljährlich sechshundert Gulden für den angegebenen Zweck zu zahlen. Er nahm das Anerbieten an, und kehrte mit Franz sogleich nach Raiding zurück, um die nöthigen Vorbereitungen zu treffen. Doch hier fand er bei seiner Gattin einen entschiedenen Widerstand. Sie wollte sich von dem ihr so lieb gewordenen Gedanken nicht

trennen, ihren einzigen Sohn als Priester zu sehen, sie erinnerte ihren Gatten an die Leiden und Entbehrungen, woran das Leben so mancher Tonkünstler mehr als reich gewesen, sie verwieß ihn darauf, daß er unter Aufgebung seiner Stelle sein, ihr, des Knaben Geschick auf das Spiel setze, wenn die von der Zukunft ihres Kindes gehegten Erwartungen sich nicht bestätigen sollten.

„Hat nicht selbst der", spricht sie zu dem schwankenden Gatten, „hat er nicht selbst, für den Du ganz entbrannt bist und der das Ideal all' Deines künstlerischen Glaubens und Empfindens ausmacht, hat nicht selbst Beethoven, wie Du mir oft und noch vor Kurzem geklagt, mit einem Schicksal zu kämpfen, das der Neid ihm nicht bitterer wünschen könnte, und das in nichts aufwiegt die stille Glückseligkeit, welcher auf der einmal bestimmten Bahn unser Kind zuversichtlich entgegenschreitet? — An den jungen Schubert denke! — Alle Welt rühmt gleich Dir sein eminentes Talent, und möchte nicht alle Welt gleich Dir Blut dabei weinen, wenn dem Gedanken an dieses der Gedanke an sein Leben sich gegenüber in die Schaale wirft? — Auch für sechs Jahre nur haben Dir die Herren die Pension von sechshundert Gulden jährlich, die freilich mehr ist noch als Dein jetziger Gehalt, zugesichert: was,

wenn ihre, wenn Deine Hoffnungen sich vereiteln, was dann, nach diesen sechs Jahren anfangen?" —

Da ruft der diesen Worten bang und besorgt zuhörende neunjährige Knabe: „Was Gott will!"

Und dieses kühne wie bescheidene Wort trug den Sieg über alle Einwürfe davon. „Ja, was Gott will, und wie er in seinem Rath beschlossen", ruft der Vater, an dem der Knabe vor Freude in die Höhe springt, „es ist mehr als Zufall, was uns in Preßburg begegnet ist; wo Engel winken, soll der Mensch nicht säumen!"

Sein Entschluß stand fest, und konnte durch nichts mehr erschüttert werden. Kamen auch die Nachbarn und Freunde mit gutem und schlechtem Rath, den ihnen so wenig begreiflichen Vorsatz wieder umzuwerfen — der Vater beharrte darauf, sogleich mit seinem Sohn nach Wien zu gehen, wo Czerny als berühmter Clavierlehrer wirkte, und ihm seinen Franz als Schüler anzuvertrauen.

Czerny war mit Arbeiten aller Art außerordentlich überhäuft, und es bedurfte erst eines besonderen Interesses, welches dem Lehrer von seinem zukünftigen Schüler gleich bei ihrer ersten Begegnung eingeflößt wurde, daß er sich dazu entschloß, den Unterricht des

so talentvollen Knaben zu übernehmen. Er fand sogleich, daß der junge Lißt in überraschender Weise weit über die Anfangsgründe hinaus war, doch hatte er noch nancherlei an der Technik seines Spiels zu tadeln, und hielt es daher für nöthig, ihm leichtere Sachen zur Uebung vorzulegen, als der Knabe bisher gespielt hatte, unter Anderm die Clementi'schen Sonaten. Der kleine Künstler spielte sie vom Blatte weg, war etwas unwillig darüber, mit ihm so leicht vorkomnenden Dingen behelligt zu werden, und es kam ein wenig Mißstimmung zwischen Lehrer und Schüler, als der erstere bei seinem System verbleiben und den feurigen Schüler bei mancherlei Dingen zurückhalten wollte, die dem strebsamen jungen Lißt als unwesentlich vorkamen. Doch bald fügten sich beide mehr in einander, Czerny erkannte das, was ihm in des Schülers Wesen als ungewöhnlich und ungehörig erschienen war, sehr bald als charakteristische Eigenthümlichkeit von hoher Bedeutung an, und der Unterricht ging mit gutem Erfolge fort.

Gleich von Hause aus besser begriffen wurde Franz Lißt's Künstlernatur von Salieri, seinem Lehrer in der Composition. Salieri hatte keine sonderlichen Studien auf dem Felde des Contrapunkts gemacht und konnte seinem Schüler darum auch nicht einen beson-

ders geregelten derartigen Unterricht ertheilen, er begnügte sich vielmehr damit, ihn eine große Zahl Partituren lesen und ihn sich in musikalischen Satzübungen fleißig üben zu lassen; so schrieb Franz Lißt unter den Augen des Lehrers besonders eine ziemliche Zahl kleinerer Kirchenstücke, von denen ihm ein Tantum ergo im Gedächtniß geblieben ist, was sich des besonderen Lobes von Salieri zu erfreuen hatte.

Unter den Partituren, welche der junge Künstler las, waren es Beethoven's Werke, die ihn am meisten anzogen. Wie dieser große Meister schon Adam Lißt ein Gegenstand der höchsten Verehrung war, so sollte er es auch dem Sohne werden. Lißt war und ist der größte Verehrer Beethovens, und es gehört zu seinen schönsten Jugenderinnerungen, daß er den hochverehrten Meister während seines Aufenthalts in Wien gesehen hat. Beethoven selbst hatte den talentvollen Knaben, dessen Ruf schon zu ihm gedrungen war, zu empfangen gewünscht, und Franz Lißt war in Folge dessen zu ihm geführt worden. Noch jetzt erinnert er sich jener Stunde, in welcher der große Tonkünstler ermunternd und ernst zu ihm sprach, mit inniger Empfindung: „Denke ich mich zurück", sagt er, „in den Augenblick, wo dieser Mann, zu dem ich ehrfurchtsvoll hätte aufbeten mögen, wie zu einem Gotte, vor dem ich so gern

die Hände falte, — wo dieser Mann vor mir stand, auf mich herabschaute mit dem großen Feuerauge, aus dem blassen, tiefernsten vielgefurchten Antlitz, die Brauen immer enger und enger zusammenziehend, ich meine, jetzt erst kann ich lesen in der wunderbar feierlichen Miene, was er eigentlich zu mir sagen wollte, wenn er sich abmühte, dem Knaben zu sagen, was dem Knaben nur verständlich. O, Beethoven, Meister! schüchtern und bebend von heiliger, mir selbst kaum bewußter Verehrung konnte ich damals kein Wort hervorbringen, Deinem Ohre vernehmbar, aber — ich ahne es — Nichts verändert, Nichts gebessert wünschtest Du an mir, doch bange ward Dir zugleich auch, daß ich ebenfalls, gleich so Manchem, mit fortschwimmen möchte in dem Strome der Zeit, und davor mich zu wehren, sollte Deiner stummen Mahnung beredter Ausdruck sein. Zeuge jetzt denn, Geist! zu dem ich fördernd emporstrebe und an dessen Altar ich willig opfere all' die Liebe, die mein Herz und meinen Geist umfängt, zeuge jetzt, Du! auf den als Kind ich schon, als Jüngling und als Mann all' mein Glauben, Lieben, Hoffen setzte, zeuge, ob ich je vergessen, daß in dem zerbrechlichen Kahne, in welchen Gott den Menschen warf, ihm eben deshalb auch das Ruder in die eigene Hand gegeben ward, damit er nie der Wellen Willkühr, sondern stets der

reifen Einsicht nur und dem selbstbegriffenen Willen Folge leiste!" — — —

Die Unterrichtszeit, welche Franz Lißt in der angegebenen Weise in Wien zubrachte, währte ohngefähr anderthalb Jahre, innerhalb welcher er fast nie öffentlich aufgetreten war. Er hatte zumeist nur in Privatkreisen gespielt, indeß mit einem solchen Erfolg, daß sich ihm von da aus bereits ein bedeutender Ruf gebildet hatte. Als nun der Vater mit Zustimmung der Lehrer seines Sohnes, vielen an ihn gerichteten Anforderungen zufolge sich entschloß, denselben öffentlich auftreten zu lassen, war das Resultat ein glänzendes. Eine sehr zahlreiche Zuhörermenge füllte den landständischen Saal in seiner ganzen Ausdehnung, doch die größte Freude wurde dem jungen Künstler, als er unter den Anwesenden den hochgeehrten Beethoven bemerkte. Beethoven's Gegenwart wirkte bezaubernd, erhebend sonder Gleichen auf den Knaben ein, der recht gut die Ehrenbezeigung herausfühlte, welche ihm der im übrigen fast nie mehr bei solchen Gelegenheiten erscheinende Meister durch sein Kommen erwies. Lißt spielte die Concerte in a-moll und h-moll von Hummel, und dann ergoß sich sein ganzer Genius mit der vollen Ungebundenheit des unübertroffenen Talents in einer freien Phantasie. Das Publikum lohnte, so viel

es nur lohnen konnte, mit rauschendem Beifall, doch das kümmerte unsern Künstler wenig — das freundliche Lächeln Beethoven's, mit dem er sein sinnendes Auge auf ihn herabgesenkt hatte, das Zeichen seiner Zufriedenheit — das war Franz Lißt's Erfolg und Lohn, den er freudig stolz mit sich nach Hause trug.

Ein bald darauf veranstaltetes zweites Concert hatte wo möglich noch glänzendere Erfolge. Adam Lißt empfing damit die Mittel, noch mehr für die Fortbildung seines Sohnes zu thun. Seine Umsicht wieß ihn nach Paris, als der Stadt, wo die letzte Hand an das große Werk zu legen sei, und es befestigte sich mehr und mehr der Plan in ihm, mit seinem Sohne nach dieser Königin der Städte zu gehen. Zuvor unternahm er im Jahre 1823 eine Reise nach Süddeutschland, und veranstaltete in München und Stuttgart Concerte, in denen das Talent seines Sohnes eben so viel Ruhm, wie materielle Mittel zu den umfassenderen Studien der Folgezeit einerntete. Wie groß der Erfolg dieser Concerte war, davon möge uns einer der Berichte Zeugniß geben, welche zahlreich in den geachtetsten, süddeutschen Blättern jener Zeit erschienen.

So schrieb man aus München vom 17. October:

„Ein neuer Mozart ist uns erschienen. Man erinnert sich, daß dieses Wunderkind erst sieben Jahr alt war, als es sich die Bewunderung der gebildeten Welt durch sein Künstlertalent erwarb. Der junge Lißt zählt zwar vier Jahre mehr, aber wenn man den Unterschied der Zeit und der Ansprüche in Anrechnung bringt, welche das Publikum jetzt an den Künstler stellt, so wird man uns gern die Berechtigung einräumen, zu rufen: Ein neuer Mozart ist uns erschienen!

Der junge Lißt hat Hummels Concert in h mit einer Leichtigkeit und Reinheit, mit so viel Präcision, mit einer solchen Energie und einem so wahren, so tiefen Gefühl gespielt, daß auch die kühnste Einbildung es nicht wagen durfte, Derartiges von einem so zarten Alter zu erwarten. Wir haben Hummel und Moscheles gehört und stehen nicht an, zu versichern, daß dieses Kind ihnen in der Ausführung durchaus nicht nachsteht. Was aber die Bewunderung am meisten steigerte, war eine freie Phantasie über gegebene Themata. Der junge Lißt hatte auf den Anschlagzetteln gebeten, das Publikum möchte die Güte haben, ihm Motive aufzugeben; man gab ihm das Thema der Variationen, welche Molique in dem Concert von Moscheles gespielt hatte, und die Melodie God save

the King. Der Knabe nahm zuerst das Thema von Molique und variirte es mit so viel Kunst, daß man einen durch und durch gebildeten Componisten zu hören glaubte. Dasselbe that er dann mit dem zweiten Thema, welches er endlich mit dem ersten vereinigte und beide auf die genialste Weise mit einander verschmolz. Man darf sich demnach nicht wundern, daß das zahlreiche Publikum ganz entzückt seinem Beifall kaum Grenzen zu setzen wußte."

— — — — — —

Das berühmte Conservatorium der Musik war es, was besonders Adam Lißt zu dem Entschluß brachte, mit seinem Sohne nach Paris zu gehen. Hier fand er Alles, was zur Vollendung der künstlerischen Ausbildung seines Franz nothwendig war; Cherubini, der an der Spitze des Conservatoriums stand, war ihm von früher her befreundet, und übernahm gewiß einen Theil der noch nöthigen Fürsorge. Er sollte sich in seiner Erwartung von Cherubini getäuscht finden.

Vater, Mutter und Sohn kamen in dem modernen Babylon an, und der erstere ging mit eben so viel Eifer als Geschick daran, den Zweck der Reise zu erreichen. Natürlich war sein Streben sofort darauf

gerichtet, seinem Franz die Aufnahme in das Conservatorium zu verschaffen. Die dort mit letzterem vorgenommenen Prüfungen erweckten allerdings das Erstaunen der Zuhörer in nicht geringem Maaße, es war ihnen ein solches Talent an einem zwölfjährigen Knaben bisher nicht für möglich geschienen, und sehr bald stellten sich engherzige Besorgnisse heraus, wie wenig rathsam es sein würde, einen so außerordentlich begabten, schon so weit vorgeschrittenen, jungen Künstler unter die Zöglinge aufzunehmen, die er nothwendig völlig in Schatten stellen mußte. Man suchte sich dieser Unannehmlichkeit zuerst dadurch zu entledigen, daß man ihm bei der Prüfung ganz ungewöhnliche, immer schwierigere, endlich die schwierigsten Aufgaben vorlegte, doch das war kein Mittel von Erfolg gegen den jungen Künstler; je schwierigere Dinge man von ihm verlangte, um so schneller und bereitwilliger löste er alle Schwierigkeiten. Endlich verging sich Cherubini soweit, Franz Lißt's Aufnahme in das Conservatorium darum für eine Unmöglichkeit zu erklären, weil für ihn, einen Ausländer, gesetzlich dasselbe unzugänglich sei. Wir wissen nicht genau, ob eine solche Verordnung damals wirklich bestand, soviel ist indeß gewiß, daß es bei nur einiger Bereitwilligkeit Cherubini's gewiß nicht schwer gewesen wäre, zu Gunsten des jun-

gen Lißt eine Ausnahme zu machen, der wenige Wochen nachher der anerkannte Liebling der Pariser musikalischen Welt war.

Es war eine große Hoffnung, die dem Vater wie dem Sohne zerstört wurde. Denn Lißt hatte nach reiflichem Ueberlegen die Reise nach Paris angetreten, dort sollte dem über Alles ihm theuren Sohne die volle Gelegenheit zu seiner letzten künstlerischen Ausbildung werden, und jetzt wurde der wesentlichste Theil dieser Erwartung scheinbar ganz vernichtet. Lassen wir Franz Lißt mit eigenen Worten berichten, wie hart ihn jene Weigerung Cherubini's traf.

„Ich erinnere mich", erzählt er, „noch lebhaft des unbeschreiblichen Eindruckes, welchen meines Vaters Worte damals auf mich, den zwölfjährigen Knaben machten. „„Franz, ich kann Dich nichts mehr lehren, ich werde Dich jetzt auf sechs Monate nach Paris bringen, dort sollst Du im Conservatorium unter der Leitung der berühmtesten Meister Deine Studien fortsetzen."" In der That war hiermit der einzige Beweggrund bezeichnet, welcher ihn veranlaßte, eine ehrenvolle und gesicherte Stellung gegen den zweifelhaften Versuch einzutauschen, mich einer späteren Bedeutung und Berühmtheit entgegen zu führen.

Schon am Tage nach unserer Ankunft gingen wir

zu Herrn Cherubini, bei dem uns eine besonders warme Empfehlung des Fürsten Metternich einführen sollte. Wir trafen ihn nicht mehr an und folgten ihm nach dem Conservatorium. Das Gefühl einer tiefen Ehrfurcht überfiel mich, als ich das Portal der Straße Faubourg Poissonnière betrat. Hier, dachte ich, waltet das hohe Tribunal, welches für immer verdammt oder freispricht — und beinahe wäre ich vor einer Menge Männern niedergekniet, welche ich alle für berühmt hielt, und die wie andere Sterbliche hin und her gehen zu sehen mich nicht wenig überraschte.

Nach einer Viertelstunde ängstlichen Harrens eröffnete endlich der Diener das Cabinet des Herrn Directors und ließ uns eintreten. Mehr todt als lebendig, unbewußt meiner Empfindung, eilte ich, Cherubini die Hand zu küssen, da kam mir die Idee, es sei das vielleicht in Frankreich nicht Sitte; mit Thränen in den Augen blieb ich zögernd stehen, voll Verwirrung wagte ich kaum einen Blick auf den Mann zu werfen, der einem Napoleon widerstand, und war nur ängstlich bemüht, daß mir keines seiner Worte entschlüpfte.

Glücklicherweise währte die Audienz nur kurze Zeit. Man hatte uns schon darauf vorbereitet, daß meiner Aufnahme in das Conservatorium einige Schwierig-

keiten entgegenständen, aber daß die bestehende Einrichtung jedem Fremden den Eintritt bestimmt versage, wußten wir noch nicht. Herr Cherubini theilte uns diesen Umstand mit. Welcher Blitzschlag für mich! Mir zitterten alle Glieder, mein Vater erneuerte seine Bitte und belebte mich wieder durch seine Hoffnung. Ich versuchte einige Worte zu reden, gleich dem Weib von Kana bat ich demüthig um die Brosamen, die von der reichbesetzten Tafel der Zöglinge abfielen — doch war alles umsonst, das Reglement blieb unerbittlich, ich war in völliger Verzweiflung und glaubte alles verloren ...."

Die Verhältnisse sollten sich besser gestalten, als es Anfangs schien. Zwei vortreffliche Männer, Paer und Reicha, machten so weit als möglich gut, was Cherubini gefehlt hatte; sie hatten der Prüfung des jungen Künstlers beigewohnt, das größte Interesse an ihm genommen, und gingen nun dem besorgten Vater treu und freundlich mit Rath und That zur Hand. Mit Benutzung der zahlreichen mitgebrachten Empfehlungsbriefe trat der so hoch begabte Knabe in die Salons der höchsten und besten Pariser Gesellschaft ein, und hier war es zunächst, wo seine Kunst sich den außergewöhnlichsten Erfolg bereitete. Der damalige Herzog von Orleans, der spätere König der

Franzosen Louis Philippe, war es, der zumeist zu diesem Erfolg in äußerlicher Beziehung beitrug. Bald war der junge Künstler der Gefeierte des Tages — Beifall und materieller glänzender Lohn strömten ihm von allen Seiten zu, die Organe der Gesellschaft wie der öffentlichen Meinung beeilten sich, zu einem ausgebreiteten Rufe beizutragen, und die Pariser Journale jener Zeit — des Jahres 1824 — bringen glänzende Berichte über die allgemein bewunderte Erscheinung. Dabei sorgte der unablässig sich mühende Vater des jungen Künstlers dafür, daß der rauschende Beifall die junge Seele des geliebten Sohnes nicht betäube; die Studien wurden ununterbrochen fortgesetzt, namentlich mußte er über ein Jahr lang bei Reicha den Contrapunkt studiren, jeden Nachmittag wurden eine Anzahl Bach'scher Fugen durchgespielt, endlich, und das war wohl die schwierigste aller Aufgaben, mußte er diese Fugen häufig in andere Tonarten übertragen. So kam dem Genie fortwährend die Uebung zu Hülfe.

Von Paris aus wurden nun Reisen in die Departements unternommen und fast in allen größeren Städten Concerte gegeben. Ihr Erfolg war derselbe, wie in Paris — Ruhm und Gold begleiteten die Schritte des jungen Künstlers. Diese Reisen waren reich ausgestattet mit Kennzeichen, zu welcher hohen

Stufe sich des Knaben Genius bereits gehoben hatte — von allen nur eins: in Bordeaux spielte er vor einer großen Gesellschaft, unter welcher sich der berühmte Violinspieler Rode befand, eine Sonate, die er selbst componirt hatte, welche er jedoch für eine Beethoven'sche ausgab; das ganze Publikum, auch der berühmte Violinist, ließ sich von dem Genie des muthwilligen Knaben täuschen, und bewunderte als ein Werk des großen Meisters, was der junge Künstler selbst geschaffen hatte.

Außer der eben erwähnten Reise in die Provinzen Frankreichs machten Vater und Sohn in jener Zeit auch zwei Reisen nach England, wo Franz dieselben Triumphe feierte, wie in Frankreich. Von diesen Reisen in England ist als ein besonders eigenthümliches Ereigniß folgender Vorfall zu erwähnen. Der funfzehnjährige Knabe wurde zu dem berühmten Phrenologen Deville in London gebracht und ihm als ein Kind vorgestellt, welches zu nichts Anlagen zeige, zu nichts befähigt sei. Der Phrenolog hatte kaum des Knaben Kopf betrachtet, als er sofort in die Worte ausbrach: „Haben Sie es schon mit ihm in der Musik versucht? Dazu würde ich entschieden rathen!" Man sieht, daß die zweifelhafte Wissenschaft diesmal einen besonderen Triumph feierte. —

Nach Paris zurückgekehrt, gab sich Franz Lißt der Composition mit Eifer hin. — Als das bedeutendste Ergebniß haben wir einer kleinen Oper zu erwähnen, deren Text Théaulon geliefert, bei deren Composition Paer zur Seite gestanden hatte. Sie heißt „Don Sancho" oder „Das Schloß der Liebe", und wurde auf dem Theater der Académie royal vier oder fünf Mal mit großem Beifall aufgeführt. Die erste Darstellung fand Ende des Jahres 1825 statt, eine zahlreiche Zühörermenge überschüttet das kleine Werk mit Beifall, und der am Schluß gerufene Sänger der Hauptrolle trägt, von seinem Empfindungen überwältigt, den jugendlichen Componisten auf seinen Armen dem Beifall jubelnden Publikum entgegen. —

Eine Reise nach der Schweiz, eine dritte Reise nach England folgen in dem Leben des Knaben, immer und immer wieder und nur eine ununterbrochene Kette von Beifall, welcher bei der zeitweiligen Rückkehr nach Paris stets den höchsten Grad erreicht. Das Gemüth des jungen Künstlers leidet auf einmal an Uebersättigung — dieser Beifall, den man ihm von allen Seiten spendet, diese Ströme Goldes, die ihm zufließen, diese liebkosende Menge, von der er sich umgeben sieht, sie werden ihm lästig, er empfindet eine schmerzhafte Ueberhäufung, und derselbe jugendliche

Charakter, dessen geniale, neckische und frische Heiterkeit noch so eben das Publikum eben so sehr entzückt hat, wie sein unvergleichliches Spiel, wird plötzlich ernst, abgeschlossen, in sich gekehrt und verlangt nach dem Gegensatze der trübsinnigen Einsamkeit. Von Kindheit an religiös durch und durch sucht er einen Trost in entsprechender Lectüre, „Les pères du desert“ wird sein Lieblingsbuch, es tritt fast religiöse Schwärmerei bei ihm an die Stelle jener früheren, so liebenswürdigen, jugendlichen Ungebundenheit und harmlosen Fröhlichkeit. Der besorgte Vater sieht mit Schrecken diese Veränderung, welche in dem Sohne wohl der Uebergang sein mochte zu dem Bewußtsein, daß er nicht nur jene künstlerische Begabung besaß, die ihm bereits so viele Triumphe bereitet hatte, daß vielmehr noch eine ganze Reihe der werthvollsten Naturgaben in ihm schlummerten, als deren zwei Endpunkte wir vielleicht bezeichnen können, daß wir Alle heute Franz Lißt nicht nur als einen der herzvollsten, edelsten Männer, sondern auch als einen bedeutenden Schriftsteller von universeller Bildung schätzen und hoch zu stellen haben.

Doch von alledem berichten wir später.

Der um die geistige und körperliche Gesundheit des geliebten Sohnes besorgte Vater suchte ihn durch

Reisen zu zerstreuen; zur Herstellung der Gesundheit führte er ihn in Uebereinstimmung mit mehreren vortrefflichen Aerzten in das Seebad von Boulogne. Leider sollte diese Reise von einem Verluste für Franz Lißt bezeichnet werden, der für ihn unermeßlich war. Sein Vater, Adam Lißt, starb am Augustustage 1827 in der eben genannten Stadt. Franz Lißt verlor in ihm den treuesten, zärtlichsten Freund, der mit eben soviel Selbstaufopferung wie Klugheit bisher die Schritte des Sohnes geleitet und überwacht hatte. Sein Schmerz war außerordentlich herb und schneidend — die Fülle der Empfindung, mit der ihn die Natur begabt hat, mußte bei einem so tief alle Nerven der Seele berührenden Verluste sehr entschieden heraustreten. Zunächst dachte er an seine Mutter. Diese war, wie wir oben berichteten, seiner Zeit mit nach Paris gereist, doch nach einem etwa einjährigen Aufenthalt daselbst nach Grätz in Steyermark zurückgekehrt, und lebte dort bei ihrer Schwester. Der treue Sohn lud sie ein, fortab ihren Wohnsitz in Paris zu nehmen, bei ihm, der ihr über Alles theuer war; sie folgte mit Freuden, und erhielt bei ihrer Ankunft in Paris von ihrem Sohne ein Geschenk von 100,000 Franken, seine bisherigen Ersparnisse, womit er den Lebensabend der theuren Mutter vor allen Sorgen sicher stellte.

Mochte nun auch der Verlust des geliebten Vaters dem Herzen des Sohnes eine tiefe Wunde geschlagen haben, so war dies Ereigniß an und für sich doch nicht ohne eine tiefgehende vortheilhafte Einwirkung — während Franz Lißt bisher sich den Entschlüssen und Bestimmungen der väterlichen Leitung anheim gegeben hatte, mußte er jetzt mit eigenem Willen und eigenen Entschlüssen seinen Lebensweg verfolgen. Der sechzehnjährige junge Künstler erhielt damit frühzeitig jene Selbstständigkeit, die nach unserer Ueberzeugung allein im Stande ist, den Genius auf die höchste Spitze seiner Vollendung zu geleiten, und mit ihr ging er denn vertrauend seiner Zukunft entgegen. Der Knabe war zum Jüngling geworden, dem bereits die entschlossene Kraft des Mannes entgegenkam. —

Lißt ging zunächst nach Paris, wo er seinen Wohnsitz für die Dauer nehmen wollte. Hier war es, wo sich ihm in jener Zeit zuerst und mit aller Heftigkeit die Leidenschaft der Liebe nahte. Ein so tief und feurig empfindendes Gemüth, wie das Franz Lißt's, mußte davon auf das Außerordentlichste erschüttert werden. Er liebte eine junge, schöne, geistreiche Dame von Rang und Vermögen — bestimmte Verhältnisse, welche näher anzudeuten wir nicht im Stande sind, verhinderten die Möglichkeit einer Ver=

bindung, zwangen Lißt zur Entsagung. Die Schmerzen dieses Kampfes, die Ausführung des Entschlusses wirkten außerordentlich gewaltig auf ihn ein, unter den Schmerzen der Seele litt der Körper nicht minder, er zog sich von der Außenwelt völlig zurück, lebte nur seiner Mutter, und verbrachte Stunden und Tage in Abgeschlossenheit, im einsamen Hinbrüten, sodaß seine Gesundheit in Gefahr kam, so daß sich sogar die Nachricht seines Todes in Paris verbreitete und selbst von den Journalen ausführlich mitgetheilt wurde.

Er erfuhr davon in seiner Verschlossenheit, doch weder dies, noch die dringenden Bitten der Mutter sind im Stande, ihn aus seinem Schmerze zu erwecken. Er verbannte fast ganz die Ausübung seiner Kunst, gab sich nur noch der Lectüre hin, hing wiederum seinen religiösen Schwärmereien nach, und verwickelte sich in einen Kreis von Ideen, daß eben nur ein so gewaltiger Geist wie der seinige im Stande war, ihrer Herr zu werden. Diese Verirrung, wenn wir jenen Zustand so nennen dürfen, wurde von dem nach allen Seiten des Wissens sich ausdehnenden Genius überwunden, und war der hier eintretende Kampf wohl die erste Stufe zu jener Universalität der Bildung, die wir jetzt an Franz Lißt zu bewundern haben. Denn Lißt ist nicht nur groß und

unerreicht in seiner Kunst, er gehört zu den geistig bedeutendsten und befähigtsten Männern unserer Zeit, ihm ist kein Gebiet des Wissens fremd geblieben. Wem einmal das Glück seiner Unterhaltung zu Theil wurde, der wird gern und freudig ein lebendiges Zeugniß dafür ablegen können. —

Inmitten diesen Kampf, welchen Lißt in dieser Weise zu bestehen hatte, tritt eine Erscheinung aus der Außenwelt, welche sein schon für die übrige Welt im Absterben begriffenes künstlerisches Bewußtsein neu belebt und weckt. Paganini ist es, Lißt's großer Geistes- und Kunstverwandter, dessen Auftreten in Paris mit einem Zauberschlage alles berührt, alle Unterhaltung in Anspruch nimmt, alle Aufmerksamkeit fesselt. Auch Franz Lißt wurde mit unwiderstehlicher Gewalt von dem Dämon betroffen; er hat selbst nach Paganini's Tode ausgesprochen, was er von diesem gewonnen, wenn er sagt: „Das Genie verpflichtet!" In diesen drei Worten spricht Lißt eine ganze Geschichte seiner Leiden und Kämpfe aus, in diesen drei Worten zeigt er uns, was ihn aus dem Trübsinn der vorausgegangenen Tage gerissen, was eigentlich uns den Franz Lißt gerettet hat, den wir heute lieben und bewundern. Er war sich bewußt geworden, daß der ihm verliehene Geist nicht verbraucht werden

dürfe in ohnmächtigen, resultatlosen Träumereien, daß er vielmehr eine entschiedene Verpflichtung habe, diesen Geist der höchsten Ausbildung zuzuführen, daß endlich „die Virtuosität nur ein Mittel, nicht ein letzter Endzweck sein dürfe."

Wir wollen hier mittheilen, was Franz Lißt auf die Nachricht von Paganini's Tode hin niederschrieb.

„Paganini ist todt. In ihm ist einer jener gewaltigen Lebenshauche erloschen, welche sich die Natur zurückzurufen nicht zu beeilen scheint, mit ihm verschwindet ein Phänomen, einzig dastehend in der Sphäre der Kunst. —

Sein Genie, welches weder übertroffen, noch erreicht wurde, war so groß, daß es nicht einmal Nachahmer haben konnte; Keiner wird der Bahn folgen, deren Spur er zurück läßt, kein anderer Ruhm verbindet sich dem seinigen, sein Name gehört zu denen, welche stets allein genannt werden. Der schattenlose Glanz seines Ruhms, jenes unbegrenzte Königthum, das ihm, dem Lebenden, die öffentliche Meinung zusprach, der ungeheure Abstand, welchen sie zwischen ihm und denen fand, welche ihm zu folgen wagten,

sind Dinge, welche zweifelsohne niemals in gleichem Grade im Leben eines Künstlers zu finden sind.

Als Paganini im Alter von vierzig Jahren aus seiner Zurückgezogenheit mit einem Talent hervortrat, das den äußersten Grad der Vollendung erreicht hatte, sah man sein Erscheinen in gewissem Grade als ein übernatürliches an. Er erregte so lebhaftes Aufsehen, er ergriff die Phantasie in so hohem Grade, daß sie nicht bei der Wirklichkeit stehen zu bleiben vermochte. Die Zaubermärchen des Mittelalters kehrten wieder, die Wunder seiner Kunst wurden auf sein Leben übertragen, man wollte ein unerklärbares Genie durch Thatsachen erklären, die noch viel verschleierter waren; und es fehlte wenig zu der Meinung, er habe seine Seele dem Satan verkauft, oder er habe doch wenigstens seine Frau erwürgt und aus einer ihrer Sehnen jene vierte Saite gemacht, auf der er seine bezauberndsten Melodien spielte.

Er durchzog Europa, eine begeisterte Menge streute ihm Gold vor die Füße und gab seinen Namen, als besten Lohn, Künstlern, welche sich auf andern Instrumenten auszeichneten. Da gab es Paganini's des Piano, des Cello, der Guitarre und andere mehr. Die Violinisten bemühten sich, seine Geheimnisse zu errathen,

sie studirten im Schweiße ihres Angesichts die Schwierigkeiten, welche er spielend geschaffen hatte, aber das Publikum bemitleidete ihre Anstrengungen, und erwies ihnen nicht einmal die Ehre, von ihrer Unbedeutendheit zu reden. Welch ein seltenes Glück! Der Stolz Paganini's, wenn er Stolz besaß, konnte bis zu seiner Sterbestunde auf unerreichbarer Höhe athmen, ihn störte keine Ungerechtigkeit, ihn beunruhigte keine Gleichgültigkeit, er stieg in das Grab, ohne auch nur von fern den lästigen Schatten eines Erben seines Ruhms erblickt zu haben.

Würden wir solches wohl glauben, wenn wir nicht selbst Zeugen davon gewesen wären? Dieser Künstler, in seinen Triumphen erhoben und vergöttert, dieses Talent, dem das Volk so freigebig spendete, was es oft den größten Männern verweigerte: Reichthum und Ruhm; dieser Mann, welcher jene Begeisterung hervorrief, ging durch die Menge, ohne sich mit ihr zu mischen; Niemand kannte die Gefühle, welche sein Herz belebten, sein Leben warf keinen Strahl auf das Leben Anderer, er hatte keine Gemeinschaft des Denkens und Empfindens mit ihnen, er schien fremd jeder Leidenschaft, ja er schien fremd seinem eigenen Genie, denn das Genie ist die Macht, welche den Gott der menschlichen Seele offenbart, und Paganini hatte nie

einen anderen Gott, als eine finstere, bekümmerte Persönlichkeit.

Ich spreche diese strengen Worte mit Bedauern aus. Ich weiß recht wohl, daß man gleich unwillkommen ist, wenn man die Todten tadelt, oder wenn man die Lebenden lobt, und daß, unter dem Vorgeben, das Grab nicht zu verletzen, bei dem Urtheil über einen Menschen auf die Lüge der Apotheose unmittelbar die Lüge der Verleumdung zu folgen pflegt; ich weiß ferner, daß man einige Werke der Wohlthätigkeit anführen kann, welche jene Anklage zu widerlegen scheinen. Allein was wollen diese vereinzelten Acte gegen ein ganzes Leben sagen? Es ist dem Menschen nicht gestattet, im Guten oder im Bösen consequent zu sein. Ich frage nun, wenn wir den Begriff Egoismus nicht im engsten, sondern, zumal in größerem Bezug auf den Künstler, als auf den Menschen, in einem weiteren Sinne nehmen, dürfen wir nicht mit Recht behaupten, daß für Paganini der Ausgangspunkt wie das Ziel stets ein beschränkter Egoismus war?

Doch Frieden seinem Andenken, wie dem auch sei! Er war groß, und jede Größe trägt die Verzeihung ihrer Fehler in sich. Wissen wir denn, um welchen Preis dem Menschen die Größe zu Theil wird?

Wird die Leere, welche Paganini zurückläßt, wohl

so bald wieder ausgefüllt werden? Sind die wesentlichen wie zufälligen Ursachen, welche das ausmachen, was ich so gern seine Souverainität nennen möchte, der Art, daß sie sich wiederholen können?

Wird sein Küustler-Königthum in andere Hände übergehen?

Ist der Künstler-König noch möglich?

Ich zögere nicht, zu sagen, daß eine Erscheinung wie die Paganini's nicht sich wiederholen können wird. Die besondere Verbindung eines eminenten Talents mit allen Umständen, die am geeignetsten waren, ihn mit dem Wunderbaren zu umgeben, wird in der Geschichte der Kunst eine vereinzelte Thatsache bleiben. Der Künstler, welcher es heute versuchen wollte, die Gemüther dadurch in Erstaunen zu setzen, daß er sich gleich Paganini in ein absichtliches Geheimniß hüllte, daß er um sein Leben einen ehernen Ring zöge, würde nicht mehr überraschen, und selbst wenn wir bei ihm ein unvergleichliches Talent voraussetzten, so würde die immer vorhandene Erinnerung an Paganini ihn doch des Charlatanismus und des Plagiats anklagen. Zudem erwartet heutzutage das Publikum etwas Anderes von dem Künstler, welchen es auf das Schild heben soll — nur auf andern Wegen ist

es möglich, gleichen Ruhm und eine höhere Macht zu erreichen.

Die Kunst nicht als ein sicheres Mittel für egoistische Vortheile, für eine unfruchtbare Berühmtheit zu betrachten, sondern als eine sympathetische Gewalt, welche die Menschen sich nähern und vereinigen läßt; sein Leben zu jener hohen Würde zu erheben, deren Ideal das Talent ist; den Künstlern verständlich zu machen, was zu sein sie im Stande sind, was sie sein sollen; die öffentliche Meinung durch das Uebergewicht einer edlen Lebensweise zu beherrschen, in Aller Seelen den Enthusiasmus für das Schöne zu wecken und zu unterhalten — das ist die Aufgabe, welche sich ein Künstler zu stellen hat, welcher Paganini's Erbtheil beansprucht.

Diese Aufgabe ist schwer, doch ihre Lösung nicht unmöglich. Jedem Ehrgeiz sind heutzutage weite Bahnen geöffnet, ein Jeder darf auf entgegenkommendes Verständniß rechnen, der seine Kunst der Ueberzeugung oder Gesinnung weiht. Wir ahnen alle eine neue Gestaltung unserer gesellschaftlichen Zustände. Ohne die Bedeutung des Künstlers hierbei zu übertreiben, ohne seine Mission in pomphaften Ausdrücken zu verkündigen, wie man es oft gethan hat, glauben wir doch, daß auch ihm seine Stelle angewiesen ist in den Anordnungen der Vorsehung, daß auch ihm sein Theil

zuerkannt ist an einem neuen, dauernden und sittlichen Werke.

Möge deßhalb der Künstler der Zukunft von ganzem Herzen auf jene egoistische und eitle Rolle verzichten, in welcher, wir wollen das annehmen, Paganini ein letztes und berühmtes Beispiel war; möge er seinen Zweck nicht in sich, sondern außer sich setzen, möge ihm die Virtuosität ein Mittel, nicht ein Endzweck sein, möge er sich endlich immer daran erinnern, daß „nicht nur der Adel verpflichtet", sondern, mehr als der Adel, das Genie."

— — — — — —

Geweckt also und neu belebt durch Paganini's Erscheinen wandte sich Franz Lißt der so lange verlassenen Kunst von Neuem wieder zu, da trat ein anderes, ein gewaltiges, politisches Ereigniß ein, was ihn noch mehr zu frischem Leben führen sollte — die französische Revolution des Jahres 1830.

Dies ganz Europa erschütternde Ereigniß mußte in der feurigen Seele Franz Lißt's den stärksten Wiederhall finden. Wie jeder Mensch von wahrhafter Vernunft, wie jeder Mensch insbesondere, den die Na-

tur mit reichen Geistesschönheiten geschmückt hat, von Geburt aus der lebendigste Anhänger der individuellen Freiheit ist, den Menschen nur nach seinem wirklichen Verdienst, nicht nach dem eingebildeten angeborenen abmißt, wie endlich ein jeder so fühlende Künstler nothgedrungen diese Wahrheiten seiner Seele auch allein für die Wahrheiten der Kunst halten muß, so fühlte auch Lißt in dem Donner des Geschützes, in dem Jubelruf der Sieger ein neues Gesetz verkündigen, was den Menschen an sich, nicht den Menschen durch Andere bestimmte; er empfand, wie mit diesem Gesetz auch die Kunst unendlich in ihrem Preise steige, und wie es jetzt an ihr sei, der neuen Richtung des Menschen- und Staatenlebens vermöge ihrer edelsten Harmonien den verständlichsten und dabei doch ideellen Ausdruck zu geben. Kaum waren die Sturmtage der Revolution vorüber, so warf sich Lißt mit Eifer darauf, ihren innersten Ausdruck in einer sinfonie révolutionaire wiederzugeben. Ihre Themata sollten aus der Marseillaise, einem Hussitenliede und einem evangelischen Choral componirt werden, das Werk wurde nicht bloß beschlossen, sondern ziemlich umfassend skizzirt, doch blieb es leider unausgeführt, mit ihm wahrscheinlich eins der größten Denkmäler, welches je auf dem Felde der Kunst erbaut worden wäre.

Es war wohl die allgemeine Abspannung der Gemüther, die Enttäuschung mancherlei Art, wie sie stets nach großen politischen Ereignissen eintreten, und wie sie auch der Juli-Revolution folgten, welche nicht nur die Ausführung jener Composition unterbrachen, sondern auch den kaum wieder in das öffentliche Leben getretenen Künstler in seine Selbstverschlossenheit und Einsamkeit zurückführen sollten. Doch war die Gefahr vorüber, welcher er früher ausgesetzt gewesen, die neue Einsamkeit wurde ihm allein der Zufluchtsort, wo sein Geist jene Größe sich erwarb, welche Franz Lißt vor vielen Andern ganz besonders sein Eigenthum nennen darf. Bis zum Jahre 1833 gab er sich den eifrigsten Studien hin, und zum vollsten Bewußtsein entwickelte sich ihm in jener Zeit die gewaltige Idee, welche ihn bewegte und noch bewegt, jede Leistung seiner Kunst zu einem untrennbaren Stück seines Geistes, zu einem unlösbaren Theil seiner Seele zu machen, wonach nicht nur der Künstler durch die Kunst gehoben wird, sondern auch umgekehrt die Kunst vom Künstler. Um das zu können, dazu gehörte nun nicht nur jene colossale künstlerische Begabung, wie sie Franz Lißt von der Natur empfangen, wie er sie von seinen Kinderjahren an weiter geübt hat, es gehört auch dazu die Totalität in der Ausbildung des Geistes, die größte

Stärke und Unfehlbarkeit des Charakters. Das alles zu erwerben, oder dessen Besitz zu befestigen, daran arbeitete er in jener Zeit nach der französischen Revolution mit aller Anstrengung — Niemand zweifelt daran, daß es auch mit allem Erfolge geschehen ist. —

Vom Jahre 1833 datirt nun die Ausführung jenes großen Vorsatzes, welchen er in dem oben von uns mitgetheilten Artikel über Paganini andeutet. Sie wurde ihm sehr schwer gemacht.

Jede neue Idee, die eine mehr oder minder bestimmte Ahnung von Größe einflößt, stößt sofort auf wesentliche Schwierigkeiten: die ganze Welt fast verschwört sich gegen sie. Die Einfältigen und Thoren müssen das thuen, sie folgen darin nur eben ihrem Instinkt — es ist ja eine bekannte Thatsache, daß heute noch jeder Ochs beim Erscheinen einer neuen Wahrheit für sein Leben zittert in der Erinnerung an jene Hekatombe seiner classischen Brüder, als Dankopfer dargebracht, als Pythagoras seinen berühmten Satz entdeckt hatte. Wundern wir uns demnach nicht, daß die Einfältigen und Thoren Widerstand leisten, zumal sie noch den köstlichen Hintergedanken haben, jeder gescheidte Mensch könne ihnen einmal Concurrenz machen — fragen wir lieber bestürzt und betrübt,

worin es begründet liege, daß der Genius selbst bei seinen Verwandten so selten entgegenkommende Anerkennung findet. O, es ist leider nur zu wahr, daß ihm nur wenige Stätten auf Erden bereitet sind! Welche Hüllen muß der Götterfunke durchdringen, ehe man seinem Lichte glaubt! Wie viel irdischen Schmerzes muß der Himmelentstammte erdulden, ehe ihm eine neue, kleine Heimath wird, deren enge Wände noch oft erdrückend auf ihm lasten!

O ihr Alle, die Ihr Euch wahre und vernünftige Menschen nennt, vergeßt den ersten Satz Eurer Pflicht nicht — erinnert Euch stets daran, daß geistige Begabung, geistige Größe den ersten und gerechtesten Anspruch an Euch hat, daß Ihr anerkennen und würdigen, daß Ihr schützen und schirmen müßt, wenn der Genius zu Euch tritt und Euch mit seinem himmlischen Lichte begrüßt. Hütet Euch vor der Sünde wider den heiligen Geist, hütet Euch vor Eifersucht und Neid, und schützt Euch auch gegen unwissentliches Vergehen dadurch, daß Ihr nie eine Unterlassungssünde gegen einen bedeutenden, wahrhaft geistigen Menschen begeht, der Euch im Leben zu nahe tritt! Lorbeern decken gar oft ein von Sorge und Anstrengung vor der Zeit ergrautes Haupt, eine Rose auf der Brust verhüllt nicht selten eine tiefe Herzens-

wunde — das sind dann die Früchte, welche das Leben dem müde gekämpften Geist getragen hat! — — —

Doch entfernen wir uns nicht zu weit von unserem Ziel. Wir sagten bereits, unser Künstler habe jede Leistung seiner Kunst zu einem untrennbaren Stück seines Geistes, zu einem unlösbaren Theil seiner Seele machen, nicht nur durch die Kunst den Künstler, sondern auch umgekehrt durch den Künstler die Kunst heben wollen — und diese hohe Absicht wurde gar wenig begriffen. Die glühende Natur Franz Lißt's nahm mit natürlicher Heftigkeit den Kampf an, und empfand unbeschreiblichen Schmerz ob jeder Verkennung des als allein richtig erkannten Strebens, ob jeder Verletzung der Kunst, die ihm als die alleinige und einzige erscheinen mußte. Es wurde ihm zur Nothwendigkeit, wollte er sich nicht völlig aufgerieben sehen, eine Welt zu verlassen, in der augenblicklich so viele feindliche Gewalten mit einander kämpften, daß für keine, am wenigsten für seine hohe Idee der Kunst, ein Sieg in Aussicht stand. Seine Blicke wandten sich nach dem staatlichen Wunderwerk Nordamerika's, er wollte für immer nach den Vereinigten Staaten sich wenden, um dort den hohen Baum der Kunst auf jungfräulichem Boden gedeihen zu sehen — ein Ereigniß von hoher Bedeutung für sein Leben, was um

jene Zeit eintrat, und dessen wir hier nur vorübergehend erwähnen, brachte ihn von jenem Entschluß zurück, doch führte er dafür jetzt den andern aus, Paris zu verlassen, wo ihn bis dahin umfassende und werthvolle Verhältnisse zu seinen Schülern, zu seinen Freunden, zu seinen Verehrern umgeben hatten.

Die Wahl seines künftigen Aufenthaltsortes wurde ihm nicht eben schwer. Die Schweiz war ihm noch wenig bekannt, jenes Land, in dem alles schön ist, nur seine Bewohner nicht — und er faßte den Entschluß, sich einstweilen in Genf niederzulassen. Hier bewohnte er eins jener Häuser, welche so wunderbar schön gelegen sind, daß man glauben möchte, ihre Bewohner müßten glücklich sein, ein einziger Blick aus dem Fenster über die dunkelblauen Ketten des Jura, oder über die glänzenden Wogen des Sees, oder über die mit Villen und Gärten besäeten Ufer müßte die Sorge und den Kummer verscheuchen. Da lebte Lißt in stiller Zurückgezogenheit, seinen Studien hingegeben, nur wenig Umgang pflegend und im alleinigen Verkehr mit einzelnen vorzüglichen Männern, wie Candolle, Fürst Belgiojoso, Adolph Pictet und Andere. Sie waren auch in der Regel seine Begleiter bei den Ausflügen, welche er durch das schöne Land machte, kleine Reisen, die nicht nur den jungen Künstler erheiterten

und erfrischten, die auch seinen Reisegefährten von unbeschreiblichem Genuß waren und unvergeßlich dem Gedächtniß sich in allen ihren Zügen einprägten. Eine der bedeutenderen dieser Reisen machte er mit George Sand und Pictet zusammen; der Letztere giebt in seinem interessanten Buche Voyage à Chamouny sehr werthvolle Skizzen, deren eine wir hier mittheilen wollen als das Wesen des Künstlers charakterisirend. Adolph Pictet erzählt:

„Der Abend begann seine Schatten über die Kirche des heiligen Nikolaus in Freiburg zu werfen, schon schwanden die schlanken Linien der gothischen Bogen in der Dunkelheit des Doms. Franz hatte sich vor die ausgezeichnete Orgel gesetzt, die Arbeit eines ganzen Lebens, die jeden Tag mit ihren tausend Stimmen den Namen ihres Erbauers, des alten Moser, feiert. Was durfte man sich nicht versprechen von einem so mächtigen Mittel des Ausdrucks, gehandhabt mit musikalischer Begeisterung, welche noch unterstützt wurde durch die bewundernswertheste Ausführung von der Welt! Auch Georg, Arabella, der Major, deren Gestalten man in den unsichern Umrissen der Dämmerung bemerkte, erwarteten in einem heiligen Stillschweigen die Töne, welche die hohen Gedanken des Künstlers offenbaren sollten. In der That hatte Franz bereits

gezeigt, daß er die Ideen, die Gefühle, die Eindrücke, welche von den Zufällen der Reise herrührten, in seiner Improvisation nach seiner Art vereinigt wiedergeben würde.

Er begann pianissimo eine Reihe langsamer und tiefer Modulationen, mit einem einzigen Register — es schien, als wolle er erst die Gelehrigkeit des Instruments versuchen. Dann, als er fühlte, daß es seinen Absichten entspreche, ließ er nach und nach die verschiedenen Stimmen ertönen, um sich zum Meister aller Mittel des mächtigen Werks zu machen. Fast schien es, als ob es die Macht des Künstlers erkenne und sich ihm mit Freuden hingebe, als ob das Heer seiner Töne ihrer eigenthümlichen Wohnung entströme, um ihm zu sagen: „Meister, hier sind wir, was willst Du von uns?“ — Nach und nach vervielfältigten sich die Arten des Ausdrucks, sie verbanden sich unter einander, und bald fühlte man die große Seele des Künstlers sich gleich einem lebendigen Odem in die tausend Adern des gewaltigen Werkes verbreiten, wie ein harmonischer Strom sich in den Dom ergießen.

Nun begann ein Adagio von finsterem, strengen Charakter, unbestimmte, düstre Modulationen folgten und schlangen sich durch Reihen von Dissonanzen in

einander, nicht unähnlich den unter einander wogenden Massen des Nebels. Dazwischen tauchten zuweilen etwas bestimmtere Formen auf, als wollten sie sich verkörpern und an das Licht treten, bald verschwanden aber auch sie wieder, eingehüllt von anderen nicht minder flüchtigen Gestalten, die für einen Augenblick erschienen, um schnell wieder zu vergehen. Hätte man die Wirkung dieser Musik durch irgend ein Bild wiedergeben wollen, so mußte man es in dem Zustande der Unruhe und Aufregung einer kräftigen Seele finden, welche voll von Zweifeln und Leidenschaften umsonst sich abringt, das entscheidende Wort ihres Geschickes zu finden, oder auch, man würde vielleicht bei dem Eindringen in einen unermeßlichen Kreis eine erhabene Darstellung des Chaos gesehen haben, als die alte Natur in ewiger Nacht mit unendlichen Kräften formlose Schöpfungen erzeugte und eben so schnell wieder vernichtete.

Als der Eindruck der Erwartung auf den höchsten Gipfel sich gesteigert hatte, schloß das Vorspiel, und ein ernstes, bestimmtes Thema trat ein, wie ein Ausspruch klassischer Weisheit, langsam von den tiefen, majestätischen Stimmen der Orgel ausgeführt, dann regelrecht von den höchsten Stimmen in der Weise der Fugen des alten Meisters Sebastian Bach wiederholt.

Aber bald entwickelte sich, fast ein Gegensatz zu dem ernsten und feierlichen ersten Thema, noch ein zweites, schnelles und glänzendes — während das erstere einfach in seiner monotonen Größe erschien, zeigte sich das neue Thema zu aller Veränderung und Verwandlung geeignet; während das erstere sich in seiner Ausführung den strengen Gesetzen der Harmonie unterordnete, bewegte sich das andere eigenwillig in den unerwartetsten Tonfolgen und den überraschendsten Effecten.

Dann entspann sich ein eigenthümlicher Kampf zwischen den beiden Themata's. Das leichtere griff den ernsteren Gegner kühn an und spielte um ihn herum, alle seine Gaukeleien entwickelnd, um ihn von seiner regelmäßigen Bahn zu verlocken und ihn in die Abgründe der Dissonanzen zu stürzen. Die glänzendsten Töne der Orgel zu Hülfe rufend strömte es in tausend zierlichen und muthwilligen Launen dahin, dann entflammte es, wie im Aerger, daß sein Gegner aller Verführungen ungeachtet seinen ernsten und gemessenen Gang beibehielt, in aller Gluth der Leidenschaften und ließ Töne des Spottes und Aergers vernehmen. Endlich umschlangen sich beide Gedanken mit Aufbieten aller Kräfte: klagende Stimmen, Schmerzenslaute, bizzarre Töne erhoben sich in diesem Kampfe. Es schien, als ob Laokoon von Schlangen umstrickt,

mit aller Gewalt ihrer peinlichen Umwindung sich entringe, um immer wieder von Neuem gefesselt zu werden. Doch war der Ausgang des Kampfes ein anderer, das erste Thema behauptete seine Ueberlegenheit und zwang den Gegner, zum Grundtone zurückzukehren. Die zerstörte Harmonie kehrte nach und nach zurück, und nach gegenseitiger, mit unbegrenzter Kunst herbeigeführten Annäherung, vereinigten sich die beiden Themata in einem einzigen, mit dem vollständigen Ausdruck der Größe und des Reichthums, der Sinnigkeit und Leidenschaft, der Kraft und Eleganz. Und mit diesem neuen Motiv, mit aller Begeisterung des Genius und allen Kräften des wunderbaren Instruments endigte die Improvisation des großen Künstlers in einem erhabenen Hymnus u. s. w." —

Das hier mitgetheilte Bruchstück mag Zeugniß von der Bedeutung geben, welche der Künstler in jede, selbst nur zufällige Aeußerung seiner Kunst legte. Daß er besonders in jener Zeit eine große Zahl bedeutender Compositionen schuf, werden unsere Leser sehr natürlich finden; die Arbeiten aus jener Zeit tragen zumeist den Titel Années de pélerinage und sind leider bis jetzt nur zum kleinsten Theil veröffentlicht. Ihre Gesammtheit läßt sich in zwei Hauptabtheilungen zerlegen, deren erstere unter Anderem Nationalmelodien u. s. w.

umfaßt, Werke, die gleichsam aus dem äußern Eindruck der Umgebungen u. s. w. hervorgegangen sind, während die andere Hauptabtheilung mehr die dem Innern des sinnenden Künstlers, der sich in das Heiligthum der Kunst zurückzog, entsprungenen musikalischen Ideen enthält.

Daneben bewegte sich Lißt auf dem Gebiet der musikalischen Literatur, er schrieb viel für die Gazette musicale und entwickelte, namentlich in den berühmten Artikeln De la situation des artistes, seine Theorie mit überzeugender Schärfe. Endlich übernahm er sogar — unentgeltlich, wie so oft in ähnlichen Fällen — bestimmte Unterrichtsstunden im Conservatorium zu Genf, wo er sechs Monate mit großem Erfolg unterrichtete. Als er später Genf verließ, überreichten ihm seine Schüler zum Andenken eine sehr kostbare Uhr — wie viele andere derartige Dinge wurde auch diese Uhr von der für das Unglück stets bereiten Hand des von wahrer Menschenliebe so innig belebten Künstlers auf dem Altar der Wohlthätigkeit niedergelegt. —

Das Erscheinen Thalberg's, der große Erfolg, den er in Paris davon trug, die Versuche, in ihm einen siegreichen Gegner dem in tiefer Einsamkeit lebenden, scheinbar abgestorbenen Lißt entgegenzustellen — alles das vereinigte sich, um den Letzteren zu einem plötz-

lichen einstweiligen Aufgeben der glücklichen Situation zu veranlassen, welche er an den zauberischen Ufern des schönsten Schweizer See's gefunden hatte. Lißt's Pariser Freunde hatten ihm in ihren Briefen wohl mancherlei über die neue Erscheinung geschrieben, die Journale hatten derselben einen so lauten Beifallsruf geschenkt, daß Lißt Verlangen tragen mußte, den Künstler kennen zu lernen, der wenigstens, wie es schien, den Ruhm in gewisser Beziehung mit ihm theilen wollte. Er kehrte demnach nach Paris zurück und besuchte Thalberg's Concerte, bei denen sich sehr bald der Unterschied ihm klar herausstellte, welcher zwischen seiner und Thalberg's Kunst obwaltete. Er fand eine außerordentlich schöne Form — aber der Inhalt fehlte.

Die repräsentirenden Kreise der Pariser Gesellschaft fanden es interessant genug, zwischen beiden Künstlern Vergleiche anzustellen — wir haben wohl nicht erst nöthig, zu erwähnen, daß sie unter Erkennung von Lißt's innerem und wahrhaften Künstlerwesen zu seinen Gunsten ausfielen. „Eine Parallele zwischen Lißt und Thalberg ziehen wollen", sagt einer unserer geistreichen Vorgänger, „hieße den Rheinfall mit den Wasserkünsten von Versailles vergleichen" — und eine hochbegabte Dame antwortete auf die Frage, wer von beiden

Künstlern der bedeutendere sei: „Thalberg ist der Erste, aber Lißt ist der Einzige.“

Die Herausforderung, welche in den Erfolgen Thalberg's lag, wurde von Lißt angenommen. In denselben Räumen, in denen noch so eben Thalberg der letzte Beifall erklungen war, veranstaltet er eine Reihe von Concerten — der zahlreichste Besuch, der lebendigste Beifall bezeichneten ein jedes von ihnen als einen neuen Beweis der hohen Bedeutung des Künstlers, wie nicht minder als ein unwiderlegbares Zeugniß, daß seine Auffassung der Kunst die allein richtige sei.

Mit dieser Befriedigung ging Lißt im Juni 1837 nach Italien, dem Lande, in dem die Kunst der Musik vor langer Zeit erfunden, später aber wieder verloren gegangen sein soll. Er nahm abwechselud seinen Aufenthalt in Mailand, Venedig, Florenz, Genua und Rom, und gab an diesen Orten eine Reihe von Concerten, welche sich von den früheren allenfalls nur durch immer sich steigernden Beifall unterschieden, wie er bis dahin für Leistungen auf einem einzelnen Instrument in Italien noch nicht gekannt war.

Doch nicht allein der Ausübung seiner Kunst gab sich der Künstler in jener Zeit hin — er versenkte sich gern und viel in das Betrachten der reichen Schätze, welche eine vergangene Zeit einem beklagenswerthen

Lande als Erinnerung an nicht mehr vorhandene Größe, ein trauriges Erbtheil, hinterlassen hat. Die Ideale der Dichtkunst und Malerei, wie sie ein glückliches Volk in seiner Zeit höchster Ausbildung erschuf, wurden seinem Studium erschlossen, welches wie stets, so auch hier mit seltener Kraft zur Anwendung kam. Dabei unterhielt er umfassende Beziehungen zu bedeutenden Männern, wie sie damals in nicht kleiner Zahl in Italien gefunden wurden — unter Anderm trat er zu Rossini in ein besonderes lebendiges Verhältniß, welches reich an Annehmlichkeit und nicht arm an Nutzen für ihn war.

In die glückliche Zeit seines Aufenthalts in Venedig fiel die Nachricht von der großen Donauüberschwemmung, welche die Stadt Pesth betroffen hatte. Die Schilderung dieses Unglücksfalls wirkte gewaltig auf ihn ein — die Erinnerung an sein Vaterland wurde plötzlich wach gerufen, die unbegrenzte Tugend seines Herzens, welche so gern Verluste ersetzt, Wunden heilt, Unglück vergessen macht, brachte ihn sogleich zu dem Entschluß, selbst Hand anzulegen, um, soweit als seine Kräfte es vermögen, dem Unglück abzuhelfen. Gedacht, gethan! Mit einer Hast, die alle, selbst die kürzeste Ruhe verwirft, eilt Lißt nach Wien und kündigt eine Reihe von Concerten an, deren Ertrag fast

ganz den Verunglückten in Pesth bestimmt ist. Von allen Seiten strömt die Menge herbei, der Ertrag wächst zu einer enormen Summe an, des Künstlers Herz darf sich beruhigen, er hat mehr für das Unglück thun können, als er zuvor erwartete.

Die Einwohner der Stadt Pesth blieben dem treuen Sohne seines Vaterlandes den Dank für so viel Zuneigung nicht schuldig. Eine Deputation ungarischer Edlen erschien in Wien, um Lißt zu einem Besuche in Pesth und andern ungarischen Städten einzuladen. Nothwendige Rücksicht auf seine Gesundheit gestattete ihm nicht, diese Einladung in ihrer ganzen Ausdehnung anzunehmen: die milde Luft Italiens hatte ihm bereits so wesentliche Dienste geleistet, daß er es für zweckmäßig halten mußte, recht bald dahin zurückzukehren und sich so vortheilhaften Einflüssen weiter hinzugeben. Dazu kam, daß er in Venedig noch bestimmte Versprechungen einstweilen unerfüllt gelassen hatte — die Nachricht aus Pesth gestattete ihm ja nicht den geringsten Verzüg. So entschloß er sich zwar zu einem Besuche der Stadt Pesth, wo er mit dem ganzen Enthusiasmus seiner heißblutigen Landsleute empfangen wurde, verschob aber eine weitere Reise in Ungarn auf spätere Zeit. Dann kehrte er nach Venedig zurück.

Ehe wir seines weitern Aufenthalts in Italien gedenken, sei es uns vergönnt, als Kennzeichen der Stimmung, welche um jene Zeit für Franz Lißt in der Presse herrschte, einen Artikel des Humoristen vom April 1838 aus Saphir's Feder hier anzuführen. Derselbe lautet:

Franz Lißt.

Wie schön ist die Kunst, wenn sie eintritt, leichtbeflügelt, strahlenverbreitend, in die heitern Kreise des menschlichen Lebens! Noch schöner ist die Kunst, wenn sie mit mildem Angesicht, mit bezauberndem Lächeln auftritt, als Lehrerin der Menschheit, als Erzieherin edler Gesinnung, als Seherin im Tempel der Erkenntniß! Am schönsten aber ist die Kunst, wenn sie einherschreitet mit dem Lotusstengel, wenn sie mit verklärtem Antlitz erscheint auf dem Pfade des Unglücks, wenn sie wie die aufsteigende Sonne erscheint nach den Thränengüssen des Schicksals, und mit dem unsterblichen Odem den schweren Seufzer wegküßt von der trauernden Lippe des Unglücks!

Und so erschien sie uns denn auch in Lißt, der, bei seiner Rückkehr nach Wien, die Erstlingsopfer seiner himmelsverwandten Kunst auf den Altar der Menschlichkeit und der Vaterlandsliebe niederlegte.

Sein erstes Concert gab er zum Besten der Ueberschwemmten in Pesth, zum Besten seiner edlen Landsmänner! Die Sturmglocken von Pesth öffneten die Blumenglocken aller Herzen, und jenen dumpfen, schweren, schreckenverbreitenden Klängen flossen heute zauberhafte, liebliche, wundersame Klänge entgegen, hervorgezaubert von den Händen eines ruhmgekrönten Ungars, der auf den ersten Ruf von dem Unglücke seines theuern Vaterlandes sogleich herbeieilte, um seine Votivtafel mit aufzuhängen in dem Heiligthum der Menschheit!

Was soll ich aber nun noch von Lißt als Clavierspieler, von diesem Jupiter fulminans des Clavierspiels sagen?

O weh! Da seh' ich uns, uns Referenten, ich sehe uns sitzen, betrübt, verlegen, in Verzweiflung! — Wir haben uns erschöpft! Wir haben alle Lob-Medaillen ausgegeben, alle falschen Enthusiasmus-Münzen weggeschleudert! Wie Kinder, die den Werth des Geldes nicht kennen, ihr Geld wegschleudern, so haben wir, den Werth der Worte nicht kennend, Lobsalm, Hudelqualm, Gedichte, Kränze, alles Mögliche vertrödelt, und nun, ach, nun haben wir kein kleines Lob und kein großes Lob mehr! Armer Lißt!!!

Auf! Laßt uns ein Concert geben „zum Besten

aller durch Lobhudel-Ueberschwemmung verunglückten Referenten, Recensenten und literarischen Duckenten, die um all ihr Lob und Habe gekommen sind, und die nun einen kolossalen, gigantischen Künstler loben sollen und Nichts, gar Nichts mehr in der Schreibtasche haben!

Für höhere Beiträge wird besonders quittirt!

Wißt ihr was? wir wollen nach dem „A B C," aus dem Wörterbuch loben!

A. außerordentlich! — B. bewunderns-werth! — C. classisch! — D. Donnerwetter! — E. enorm! — F. famos! — G. grandios! — H. horrend! — J. illustre!! —

Der Leser sieht, daß wir Referenten stets rein deutsche Ausdrücke wählen!

Allein auch das reicht nicht hin!

Also was wollen wir denn sagen? — Etwa: „Eine Hoffmannsche Erscheinung?" — „Lißt ist nur mit sich zu vergleichen!" — „Lißt ist sein eigener Schöpfer!" — „Eine ganz eigenthümliche Erscheinung!" — „Lißt ist der Sturmwind des Clavierspiels, welcher nicht mit dem Zephirsäuseln verglichen werden darf!" — „Lißt ist der Chimborasso der

Schwierigkeiten, auf dem aber die Veilchen der Zartheit blühen, durch welche sich die Nachen der Düfte der Empfindung wie Schmetterlinge durch Jean Paul'sche Weingärten durchsäuseln!" —

Das ist Alles recht schön, und für Herrn Lißt, der uns noch nicht gelesen hat, sehr anziehend, aber für uns, die wir uns schon gelesen haben, ist es zwar noch immer neu, aber schon sehr alt!

Ich bin wirklich in Verlegenheit, und bin nur froh, daß ich schon bis jetzt diesen Eingang geschrieben habe!

Am Besten ist's, ich schreibe an Herrn Lißt!:

„Verehrtester Freund und Compatriot!

Ihr außerordentliches, herrliches Spiel hat mir außerordentlich böses Spiel gemacht! Ich weiß nicht, wie ich Ihr electro-magnetisches Spiel loben soll, haben Sie die Güte, leihen Sie mir auf eine Viertelstunde Ihre beiden Hände, oder auch nur Ihre linke Hand, — das ist die rechte! — Dann will ich schon über Sie schreiben, wie ich gerne möchte; dann will ich mit meinen beiden Fingern auf der Papiertaste trillern, als ob ich sechs Sängerinnen, die sich gegenseitig niedersingen wollen, in jedem Finger sitzen hätte; dann würde ich so schreiben, daß von drei Dintenfässern die Seiten springen sollten! Dann würde

jeder meiner Finger ein Feuerwerker und ein Blumengärtner und ein Schwarzkünstler und ein Sternseher und ein Magnetiseur und ein Septembriseur und ein Verführer und ein Redner und ein wüthender Ajax und ein liebliches, goldgelocktes Kind zugleich!“

„Wollen Sie mir aber Ihre Hände nicht leihen, so wasche ich die meinigen in Unschuld, und trinke einen Becher auf Ihr Wohlsein, aber einen Becher, gefüllt mit Wein, der Ihrem Clavierspiele ähnlich ist, nämlich: milde Essenz des Tokaiers, mit der schäumenden, blitzenden, genialen Moußade des Champagners!“

„Leben Sie wohl, in der süßen Erwartung Ihrer beiden Hände verharre ich indessen Ihr zweihändiger, hoffentlich bald vierhändiger, ergebenster Diener, Freund und Compatriot u. s. w.“

Vergebens!

Ja, mein lieber Leser, du mußt also schon selbst hingehen und Lißt hören!

Du mußt ihn hören und sehen, um zu wissen, wie das Genie einhertritt, Alles niederstürzt und aufbaut, verändert und neu schafft, hinreißt und verblüfft, erschreckt und bezaubert, einschüchtert und vertraulich macht, entsetzt und rührt, durchschüttert und auflöst! — Lißt ist ein Prometheus, der aus jedem

Notenstrich eine Gestalt schafft! ein Magnetiseur, der ein Fluidum aus den Tasten zaubert; ein Perrot-Kobold auf den Tasten-Fluten; ein liebenswürdiger Unhold, der seine Geliebte — das Piano — bald zärtlich behandelt, bald tyrannisirt, sie in Küssen verzehrt, in wollüstigen Bissen zerfleischt, sie umschlingt, mit ihr kost, mit ihr schmollt, sie schilt, anfährt, bei den Haaren faßt, sie wieder desto zärtlicher, inniger, feuriger, liebeglühender, ineinanderschmelzender umfaßt, mit ihr aufjauchzt zum Himmel, mit ihr fortras't durch alle Lüfte, und sich endlich mit ihr niederläßt in einem Blumenthale, überdeckt von einem Stillhimmel!

Lißt kennt keine Regel, keine Form, keine Satzung, er schafft sie alle sich selbst! Das Bizarre wird genial, das Befremdende zur Lebensbedingung, das Vertutzende zum unermeßlichen Anmuthsgürtel um den eigenthümlichen, wunderbargefügten, unbegreiflichen Bau seiner ganzen und einzigen Kunstgestaltung! Es grenzt bei ihm das Sublimste an das Barockste, das Erhabenste an das Kindlichste, die ungeheuerste Kraft an die sinnigste Zartheit, der unerreichbare, tausendgliedrige Mechanismus an das zarte Geheimniß des Seelenvermögens, der Krampf der allerhöchsten Gewaltsamkeit an das süße Traumleben der allerinnigsten Gefühlsweise!

Es ist eine unerklärbare Erscheinung, eine Compo-

sition von so wundersam zusammengefügten Stoffen, daß sie unter der Analyse unfehlbar das verlieren würde, was ihr den höchsten Reiz, den individuellen Zauber verleiht, nämlich das unerforschliche Geheimniß dieser chemischen Mischung genialer Kokketterie und kindlicher Einfalt, von Caprice und Götteradel!

Nach dem Concerte steht Lißt da, wie ein Sieger auf dem Schlachtfelde, wie ein Held auf der Wahlstätte! Besiegte Claviere liegen um ihn herum. Zerrissene Saiten flattern wie Pardonfahnen, erschrockene Instrumente flüchten in ferne Winkel; die Zuhörer sehen sich an, wie nach einem vorübergegangenen Naturereigniß, wie nach einem Ungewitter aus heiterem Himmel, wie nach Donner und Blitz, vermischt mit Blumenregen und Blüthenschnee und schimmernden Regenbogen, und er steht da, und lehnt sich wehmüthig, sonderbar lächelnd, an einen Sessel, wie ein Ausrufungszeichen nach dem Ausbruche der allgemeinen Bewunderung. So ist Franz Lißt!

— — — — —

Nach einem kurzen Aufenthalt in Venedig ging Lißt nach Lugano, Mailand, Florenz, Genua und

Pisa, dann nach Rom, wo er längere Zeit verweilte. An allen diesen Orten gab er sehr erfolgreiche Concerte, erwarb er sich die Verehrung und Freundschaft einer großen Zahl bedeutender Menschen, setzte er seine Studien eifrig fort. Nach einem nur kurze Zeit in Anspruch nehmenden Ausflug nach Neapel war er der Ruhe bedürftiger als je, er gab einstweilen weitere Reisepläne auf, und suchte eine stille Einsamkeit, welche er anfänglich auf der Villa Maximiliana bei Lucca fand, wo er den Herbst 1839 zubrachte, dann aber siedelte er sich in San Rossore an, nicht weit von Pisa.

In diesen Aufenthalt fällt eins jener Ereignisse, an denen das Leben des Künstlers bekanntlich ziemlich reich ist, mögen sich dieselben bald in größeren, bald in kleineren Formen zeigen, und welche alle zu verzeichnen wohl eine Pflicht wäre, die zu erfüllen nur der so liebenswürdig und edel bescheidene Sinn des Künstlers verhindern würde.

Wie überall, so ließ sich Lißt auch in die Einsamkeit seines Aufenthalts auf der Villa Maximiliana die neuesten Erzeugnisse der Literatur wie der periodischen Presse schicken. Da fand er in der Pariser Revue musicale eine Mittheilung, die ihn im höchsten Grade erregte und bekümmerte: seit sechs Monaten liegt in Paris eine Subscriptionsliste zu Gunsten des Denkmals

auf, welches man Beethoven in seiner Geburtsstadt Bonn zu errichten beabsichtigt, und es sind erst 300 Franc's dafür gezeichnet! Die große, musikliebende, auf ihr musikalisches Urtheil so eitle Pariser Welt hat kaum ein Almosen für den hohen Meister der Töne, der freilich den einen Mangel hat, in Deutschland, und nicht in Frankreich geboren zu sein.

Diese Mittheilung entrüstete und bekümmerte unsern Künstler in hohem Grade: er, dessen geheiligtste Jugenderinnerung sich an den Namen Beethoven anlehnte, er, der das Erbe des großen Mannes nur wie ein Heiligthum zu betreten gewohnt war, mußte von einer solchen Apathie auf das Tiefste ergriffen werden. Seine stete Bereitwilligkeit, mit dem, was ihm die Kunst zuführte, überall zu helfen, wo es noththat, hatte ihn an dem verhindert, was wohl ein jeder Andere an seiner Stelle that, Schätze zu sammeln — nur eine verhältnißmäßig geringe Summe befand sich um jene Zeit in seinen Händen. Aber er vertraute der Zukunft, er wußte, daß ihm des Goldes Quell fließen mußte, wollte er nur an den Felsen schlagen — und sein Entschluß war schnell gefaßt. Er sandte folgenden Brief an das Comité, welches sich in Bonn zu dem angegebenen Zweck gebildet hatte:

„Da die Unterzeichnungen für das Monument

Beethovens nur langsam vorwärtsschreiten, sonach sich die Ausführung desselben auf unbestimmte Zeit hin verschieben könnte, beehre ich mich, Ihnen einen Vorschlag zu machen, und würde ich mich glücklich schätzen, wenn Ihnen derselbe genehm sein sollte.

Ich erbiete mich, die ganze noch fehlende Summe für das Beethovendenkmal allein zu geben, und verlange dafür kein anderes Vorrecht, als daß es mir gestattet sei, den Künstler zu bestimmen, welcher mit der Ausführung zu betrauen ist. Dies würde Herr Bartolini in Florenz sein, dessen Arbeiten Ihnen bekannt sind, den Italien als seinen größten Bildhauer schätzt.

Bei einer Unterredung, die ich mit ihm über diesen Gegenstand gehabt, versicherte er mich, daß das Monument in Marmor (wofür der Preis 50—60,000 Francs sein wird) in zwei Jahren beendigt sein könnte, und daß er geneigt wäre, sofort ans Werk zu gehen.

Ich habe die Ehre u. s. w.

Franz Lißt."

Wir wollen auch die Antwort auf diesen Brief hier mittheilen:

Bonn, December 1839.

„Der Brief vom 3. October d. J., welchen Sie die Güte hatten an uns zu richten, ist uns erst am

12. d. M. zugekommen. Das freundliche Anerbieten, welches Sie uns darin machen, ist der glänzendste Beweis Ihrer edlen Gesinnungen und Ihrer Verehrung des berühmten Verstorbenen. Es giebt nur einen Künstler, dessen Ruhm ganz Europa bewundert, der einer so tiefen Verehrung für einen berühmten Vorgänger fähig ist, und der verdient, seinen Namen aufbewahrt zu sehen mit dem, dessen Gedächtniß nie vergehen wird.

Mögen Sie nicht an den Gefühlen unserer Erkenntlichkeit zweifeln und überzeugt sein, wie sehr Ihre glänzende Bereitwilligkeit unsere Erwartung übertroffen hat, und daß wir nicht einen Augenblick anstehen, Ihr Anerbieten anzunehmen, so weit es nur möglich ist.

Zufolge dessen verzichten wir gern auf unsere frühere Absicht, einen öffentlichen Concurs zu eröffnen für das würdigste Modell, und nehmen wir die von Ihnen gestellte Bedingung an, um so mehr, als der Ruf des Herrn Bartolini uns eine genügende Garantie seiner hohen Befähigung ist.

Aber, wir sind gezwungen, Ihnen zu bemerken, daß sehr ernste Ueberlegung uns bestimmt hat, bei der Ausführung der Statue das Erz dem Marmor vorzuziehen, wenn gleich der letztere unzweifelhaft ein schöneres Ansehen bietet und glänzendern Effect macht. Wir sind

indeß genöthigt, das Monument auf einem der öffentlichen Plätze unserer Stadt zu errichten, wo es nicht Schutz genug gegen den Einfluß der Witterung sowie gegen andere Ursachen der Zerstörung haben kann, und sind deßhalb gezwungen, die Ausführung des Monuments in Erz zu wählen, da der Marmor unter solchen Umständen nicht die nöthige Festigkeit haben würde.

Wir zweifeln nicht, daß Sie sowohl als auch Herr Bartolini unsere Ansicht in diesem Punkte theilen werden, zudem Herr Bartolini dadurch nicht verhindert wird, sich ebensowohl dem Formen des Modells (bei welchem allein wir unsere Zustimmung vorbehalten) als auch dem Gusse und der Herstellung des Ganzen zu unterziehen. In derselben Weise hat auch Herr Thorwaldsen in letzterer Zeit Deutschland mit mehreren Monumenten von Erz bereichert, unter Anderm die Stadt Mainz mit dem Gutenberg's. Da nun der Meinung Sachverständiger zufolge die Kosten eines ehernen Monuments die eines solchen in Marmor nicht bedeutend übersteigen — das erwähnte Monument in Mainz hat z. B. nicht mehr als die von Bartolini für eine Statue in Marmor angegebene Summe gekostet — so hegen wir die Ueberzeugung, daß Sie in Anbetracht der Verhältnisse unsern Ansichten Ihre Zustimmung nicht versagen werden.

Die Summe, über die wir in diesem Augenblick verfügen können, beträgt 40,000 Franc's, und würde sich ohne Zweifel noch vermehrt haben, wenn Ihr großherziger Vorschlag nicht so schnell bekannt geworden wäre.

Haben Sie die Güte, die von uns gemachten Bemerkungen zu erwägen und uns Ihren Entschluß darüber zugehen zu lassen. Ist diese Angelegenheit einmal festgestellt, werden wir nicht ermangeln, mit Herrn Bartolini in directe Beziehung zu treten, um das Modell zu erhalten, nach welchem das Monument ausgeführt werden soll, und ihm die von der Oertlichkeit bedingten Bemerkungen zu machen.

Empfangen Sie u. s. w.

Das Comité für das Beethoven-Monument."

In dieser Weise ehrte Franz Lißt das Andenken des großen Todten, ehrte er die Kunst.

— — — — —

Im October 1839 verließ Lißt Italien, „um sich", wie einer unserer Vorgänger sagt, „in eine neue unbegrenzte Laufbahn, in eine unermeßliche Popularität zu stürzen. Er sagte ein Lebewohl alle Dem, was er

in Italien geliebt, bewundert, gesegnet hatte, er schied mit Thränen von dieser ersten Hälfte seiner Jugend, die dem eifrigen Studium, wie nicht minder besonders ernsten und heiligen Gefühlen geweiht war — dann aber betrat er fest und voll Muthes den neuen Weg, den er seitdem nicht wieder verlassen hat, auf dem er noch heute immer höhern Zielen zu eilt."

Lißt reis'te zunächst nach seinem Vaterlande, dem er kurz zuvor einen längeren Besuch versprochen hatte, und ging über Triest und Wien nach Pesth, wo er mit wahrhafter Begeisterung empfangen wurde. Er kam am Abend vor Weihnachten in Pesth an, und gab bereits am 27. und 29. December Concerte, welche einen unbeschreiblichen Beifallssturm erregten. Doch war es hier wiederum nicht allein der Künstler, welcher gefeiert wurde — diese Huldigungen wurden ebensogut dem Manne dargebracht, dessen Herzlichkeit, dessen Edelsinn, dessen tiefes Gemüth ihm auch hier, und zumal hier Aller Herzen zuwandte. Mit der ganzen unerreichten Noblesse seiner steten Bereitwilligkeit gab er den überwiegenden Theil des Ertrags seiner Concerte an der Beihülfe bedürftige Kunstinstitute seines Vaterlandes; mit der echten Bescheidenheit, wie sie so rein und unverfälscht nur selten noch gefunden wird, wieß er die Ausschreitungen

zurück, welche das heiße Blut seiner Zuhörer und Landsleute herbeiführen wollte, und verwandelte sie sofort in zarte Wohlthaten. Von allen nur einen Fall: Es war im Vorschlag, Lißt eine Marmorstatue zu errichten, und es wurde sofort eine bedeutende Summe dafür gezeichnet. Als er davon hörte, bat er dringend von diesem Vorhaben abzustehen, und lieber die bereits zusammengebrachte Summe Geldes zur Unterstützung eines talentvollen jungen Bildhauers zu verwenden, damit er auf Reisen sich in seiner Kunst noch weiter ausbilden könne. Zugleich erbot er sich selbst, für den jungen Künstler auch seinerseits alles zu thun, was in seinen Kräften stehe. —

Am 4. Januar 1840 gab er ein Concert im Theater zum Besten dieses Kunstinstitutes selbst, und hier war es, wo ihm die begeisterte Dankbarkeit und Zuneigung seiner Landsleute ein Ehrengeschenk, ein Andenken an sein Vaterland überreichte, was von einigen nutzlosen und neidischen Individuen wohl einmal bespöttelt worden ist. Der Magistrat der Stadt Pesth und eine Deputation ungarischer Magnaten überreichte ihm durch ihren Sprecher, den Grafen Leo Festeticz, einen Säbel. Die scheinbare Eigenthümlichkeit dieses Geschenks verschwindet auf der Stelle, wenn man mit dem Nationalcharacter und den Gewohnheiten der Landsleute Lißt's

auch nur die oberflächlichste Bekanntschaft gemacht hat, und sobald dies geschehen, wird man in der Wahl des Geschenks nur eben das Verlangen erblicken, den Künstler mit demselben so hoch als möglich zu ehren. —

Der Aufenthalt Lißt's in Pesth war durch die außerordentliche Theilnahme, die ihm von allen Seiten zuströmte, zu einer förmlichen Volksfeier geworden, jeder Tag wurde zu einem besonderen Feste, und als er die schöne Hauptstadt seines Vaterlandes verließ, konnte er wohl stolz auf Erfolge sein, wie sie vor ihm noch Niemand daselbst errungen hatte. Die Tiefe seines Gemüths fand unwillkürlich ein Gegenstück zu den glänzenden Tagen und Wochen rauschender Feste — Lißt eilte von Pesth nach Raiding, dem Orte seiner Geburt, um das Haus seiner Eltern aufzusuchen, um sich auf den Plätzen, wo er als Kind gespielt, den süßen Erinnerungen an die Kindheit noch einmal hinzugeben. —

Nach einem kurzen Aufenthalt in Wien und Prag, ging Lißt nach Rußland und veranstaltete dort in Petersburg, Moskau, Riga u. s. w. eine Reihe von Concerten, die ihm auch in jenem Lande reiche Anerkennung der Kunst, wie er sie auffaßt, eintrugen. Dann folgte ein längerer Aufenthalt in Paris, im Frühjahr und Anfang Sommers 1841

war er in England, von da reiste er über Holland und Belgien nach Deutschland, und dies ist der erste längere Aufenthalt, den er seit seinen Jugendjahren wieder in unserm Vaterlande nahm.

Der Empfang, den Franz Lißt in Deutschland fand, war ein der Bedeutung des Künstlers wie dem hohen innern Werthe des Mannes durchaus entsprechender. Am Rhein, wo sein Name in Verbindung mit dem Beethovendenkmal längst mit Verehrung genannt wurde, kam ihm das fröhliche und kluge Volk mit Herzlichkeit entgegen. Bald fühlte er sich dort so heimisch, daß er einen längeren Aufenthalt auf der Insel Nonnenwerth nahm, von wo aus er seine Besuche nach den verschiedenen rheinischen Städten richtete. Am 22. August 1841 wurde ihm eine besondere Ehrenbezeugung zu Theil. Die Cölner Liedertafel holte ihn mit einem glänzend geschmückten Dampfschiff von Nonnenwerth nach Cöln ab, und unter Musik und Gesang, unter Kanonendonner und Beifallsruf hält der Künstler einen Freudenzug über die stolzen Wellen des herrlichen Stroms, wird er überall von der jubelnden Menge empfangen, darf er in jedem Auge, das ihm freudig entgegenblickt, in jedem Zuruf, der die Lüfte erfüllt, erkennen, welche unbegrenzte, göttliche Kraft in der Kunst liegt, deren treuester Jünger er ist.

Und wer ihn kennt, diesen so heiß fühlenden, so stolzen und für sich doch so bescheidenen Mann — der dankt noch heute Jedem von Allen, die je zu einer Freude für ihn beigetragen, die eine kleine Blume geflochten haben in die reichen Kränze, welche ihm eben so verdient, wie bereitwillig von allen Seiten dargereicht wurden. —

Aus Lißt's damaligem Verweilen in Deutschland würden wir von jedem Orte seines Aufenthalts viele Seiten füllen können mit der Schilderung der Erfolge, die er davon trug. Doch kann dies nicht in unserer Absicht liegen — wir wollen ein schlichtes Lebensbild eines Mannes zeichnen, der wie unsere, so vieler Tausender Verehrung sein stilles Eigenthum nennt, und da müssen wir uns mit kurzen Anführungen begnügen. Doch wollen wir wenigstens eines Abschnittes aus jener Zeit besonders gedenken, seines Aufenthalts in Berlin, der insofern eine höhere Bedeutung hat, als es sich hier um eine der bedeutendsten und kunstverständigsten Städte der ganzen Welt handelt, und wollen wir zugleich durch die Mittheilung eines Berichtes von einem Augen- und Ohrenzeugen aus jener Zeit seiner Erfolge als Virtuos auf seinem Instrument zum einzigen Male speciell erwähnen.

Lißt kam im December 1841 nach Berlin, und

blieb bis zum Anfang März des folgenden Jahres dort. Die Erfolge, welche er hier davon trug, übertreffen alle vorhergehenden — Ludwig Rellstab hat in einer Reihe von Aufsätzen deren Schilderung versucht, und lassen wir hier einen derselben folgen, der am meisten das Geschehene zusammenfaßt.

Lißt in Berlin.

„Lißt hat uns nun verlassen; doch seine Anwesenheit hat zu tiefe künstlerische wie gesellige Eindrücke hinterlassen, um nicht einen urtheilenden, berichtenden, endlich auch erklärenden Rückblick auf die Gesammtheit dieser merkwürdigen Erscheinung und ihrer fast noch merkwürdigern Wirkungen zu rechtfertigen. Es steht fest für uns, daß Lißt die größte Virtuosität nicht nur seines Instruments, sondern auch überhaupt ist, seit sich das Grab über Paganini geschlossen. Ob er diesem gleich, unter oder über ihn zu setzen sei, würde eine kaum zu lösende Frage sein, da sie sich einmal, aus verschiedenen Standpunkten genommen, völlig entgegengesetzt beantworten müßte, und andererseits zwischen zwei ganz verschiedenen Instrumenten ein gewisser Grad der Incommensurabilität eintritt (wir sagen nicht eine absolute, denn ein Meister auf dem einen wird immer

einem Stümper auf dem andern unbedingt voranstehen), welcher durchgeführte Parallelen verbietet. Aus der Wirkung ließe sich allenfalls rückwärts auf die Kraft schließen, die sie erzeugt; und hier wäre Lißt im Vortheil. Aber nicht durch sein absolutes Virtuosenthum allein, sondern durch das geistige Bündniß, welches dasselbe mit seinem Ich geschlossen hat, und es so zu einem tiefern Künstlerthum umschafft. Jedenfalls ist er die größte Virtuosität unter den Lebenden, eine Eigenschaft die ihm sowohl die denkende, sachkundige Kritik wie der Erfolg bestätigt, der letztere in einem solchen, noch nie erhörten Maße, daß er das Recht der Entscheidung fast vollgültig für sich allein in Anspruch nehmen dürfte. Diese unsere unbedingte Anerkennung seiner höchsten Souverainetät im Reiche der ausübenden Künstler gibt uns das Recht, ja, legt uns die Pflicht auf, auch seine gefährlichen Verirrungen, die wir eben so wenig verkennen, zu bezeichnen. Seine Kunst ist eine durchaus exceptionelle, wie seine Individualität überhaupt; sie spiegelt ganz diese letztere ab, somit neben deren wahrhaft strahlenden Glanzseiten auch ihre verdunkelnden Mängel. Sein Geist ist noch (vielleicht für immer) in einem gewaltigen Processe der Gährung begriffen, der gigantische Kräfte entwickelt, aber nicht das Maß, sie zu zügeln, in sich trägt. So

auch seine Virtuosität. Auf den höchsten, bisher für unerreichbar gehaltenen, ja nicht einmal geahnten Gipfeln der Mechanik bewegt er sich mit der Sicherheit des verwegensten Nachtwandlers. Wehe Dem schon, der ihm mit der nüchternen Wach- und Behutsamkeit des Tages nur dahin folgen wollte! Vollends aber, wenn er diese äußerlichen Elemente zur Ausprägung seines stürmend arbeitenden Innern mit titanischer Tyrannenmacht unter das Joch seiner Willkür zwingt! Dann entweicht er oft seinem eignen Gesetze, wie dürfte er also je das eines Andern werden! Verlassen wir das allgemeine Gebiet, und gehen wir auf das praktischere, besondere über. Lißt spielt alle Meister, alle Zeiten des Claviers; von Scarlatti, Händel, Bach, Clementi, Dussek an, bis auf Alles, was die neuere und neueste Zeit geschaffen hat. Mit der eminentesten mechanischen Sicherheit verbindet er eine noch unbegreiflichere Schnelligkeit des Lesens, die ihm gestattet, geradehin Alles vom Blatte zu spielen; endlich gesellt sich dazu eine Gedächtnißkraft, die gleichfalls kaum zwei, drei musikalische Größen ihres Gleichen zählen dürfte. Daher machte er es möglich, was kein anderer Virtuos vermöchte, im Laufe von zwei Monaten gegen achtzig verschiedene und schwierige Stücke öffentlich zu spielen, und darunter wenigstens funfzig auswendig!

Doch wenn er so geradehin alle Meister spielt, so unterwirft er sich dabei weniger ihnen als diese sich. Das ist die Hauptgefahr, vor der wir schwächere Nachahmer warnen müssen. Ihnen bleibe das Gesetz des Tempos, des Takts, des kleinsten Sechzehntheils heilig! Nur eine selbst geniale Natur wie die Lißt's läßt es uns vergeben, wenn er in die Rechte Anderer eingreift; auch er thut es nach unserm Urtheile nicht immer mit Glück. Er zieht Vieles in Beethoven aus dem Gebiet edler Einfachheit, ruhiger Tiefe in das einer viel zu unruhigen, stürmischen Leidenschaftlichkeit hinüber. Aus dem Spiegel des Componisten wird er so dessen Hohlspiegel. Ihn vertheidigt dabei seine ursprüngliche Natur, der Boden (Frankreich, mit seinen alles Maß zertrümmernden Explosionen in Kunst und Leben), auf dem er gewachsen, aus dem seine Wurzeln den Lebenssaft gesogen, der die Farbe seiner Blüthen und Blätter, die Eigenthümlichkeit seiner Früchte bestimmt: doch jeden Anderen träfe schon die Verurtheilung, wo wir Lißt noch die Abweichung seines Kometenfluges völlig gestatten, geschweige aber da, wo wir sie auch ihm nicht vergeben! Indeß möchten wir vielleicht diese Mängel an ihm nicht einmal gern missen, höchstens sie mildern. Sie bestimmen mit den eigenthümlichen Reiz seiner Individualität; nähmen wir sie ihm, so

fürchten wir, er könnte vollkommen sein. Doch die Vollkommenheit ist auf Erden nicht heimisch; vielleicht wäre sie gar langweilig. Wir sollen sie, das ist unser menschliches Verhängniß, ewig erstreben, niemals erreichen. So wollen wir es auch Lißt vergeben, wenn er sie nicht besitzt. Und doch besitzt er sie: in Einzelheiten! Was überträfe den Reiz seiner Verzierungen, die leichten, duftigen Blüthen gleichen? Was die Gewalt seiner rollenden Passagen, wenn sie aus dunkler Tiefe heraufbrausen? Was die schwindelnd raschen Octavengänge, die unverfolgbaren Accordketten in Doppel- und Tripelgriffen beider Hände, die Grazie seiner Melodie, die tiefe Wehmuth, den Adel derselben, wo er sie frei hält von dem Zuviel des Hyper-Romantismus, der ihn in Paris mit nervenüberreizendem Hauch angeweht hat? . . . Das Wie seines Spiels ist uns immer noch schöner gewesen als das Was erstaunenswürdig! Bei Vielem verschmilzt sich Beides, so bei der metallenen Macht seines Fugenspiels, wo die Schwierigkeit der Aufgabe mit der wundervollsten Lösung in stetem Wettkampfe bleibt. Wir schließen hier die urtheilenden Andeutungen unsers Rückblicks, wohl wissend, daß wir aus einem reichen unübersehbaren Blüthenfelde nur einzelne Blumen gepflückt, um die unerschöpfliche Flora durch Beispiele zu charakteri-

siren. Wir wollen jetzt über die Gesammtresultate seiner Anwesenheit unter uns berichten.

Sein erstes Concert im Saale der Singakademie war gedrängt mit Besuchern gefüllt; diese hatte ihm sein Ruf zugeführt. Die Kritik war zweifelhaft über ihn gewesen; er spielte, sie wurde entschieden und trat mit ihrer ganzen, wenngleich untergeordneten Macht auf seine Seite. Ob sie ihm hülfreich gewesen? Vielleicht, für entferntere Oertlichkeiten, das Herbeikommen Mancher aus der Umgegend veranlassend, ihm eine fernere Bahn vorbereitend. Doch hier erfocht er seine Siege allein. Wäre die gesammte Kritik seine Gegnerin gewesen, seine Triumphe hätten dadurch nur an Glanz gewonnen, sich an Zahl gewiß nicht vermindert. Am meisten war das sachkundige Urtheil vielleicht dadurch auf seiner Seite, daß es auch seine Mängel nicht verschwieg, und man so zu der Begeisterung für das Außerordentliche in ihm ein sichreres Zutrauen faßte. So füllten sich nach dem ersten Concerte noch neun in demselben Locale, zwei in der Universitätsaula, drei im Hotel de Russie, zwei im großen Concertsaale, vier im großen Opernhaus: unbedingt seine glänzendsten, worin er sich auch als Künstler und Musiker am größten zeigte. In Allem 21 Concerte, zu denen die Billets verkauft wurden. Lißt gab sie alle, insofern

sein Name, seine Mitwirkung die Zuhörer herbeizog, doch gab er sie nicht alle für sich. Eins dem Cölner Dome, drei der Universität zu wohlthätigen Zwecken, drei für andere Concertgeber (Pantaleone, Nina Morra, Ganz) eins im Opernhaus, eins im Concertsaale für verschiedene Wohlthätigkeitsanstalten. Von 21 Concerten also neun nicht für sich! Wahrlich, nur ein so Ueberreicher kann die Früchte seines Ruhmes mit solcher Großmuth theilen! Dabei ist seine rein persönliche Freigebigkeit noch gar nicht in Anschlag gebracht. Freilich der Summe aller Anfoderungen vermochte er nicht zu genügen, kein Kaiser hätte es vermocht. Denn allein aus der letzten Woche seines Hierseins wurden über tausend Briefe verbrannt, die Bitten um Geld enthielten! Die Summe der an ihn gerichteten Forderungen hat vielleicht drei Mal die seiner Einnahmen überstiegen! Nicht daß er gab, sondern wie er gab, erwarb ihm einen so ungemeinen Schatz an Liebe! Zu jeder guten Sache war er sogleich aufs freudigste, mit wahrer Begeisterung bereit. Niemandem ist die Bitte, die er an ihn richtete, erschwert worden; wo er sie überhaupt erfüllen konnte und wollte, da fügte er die gewinnendste Form zur hülfreichsten That. Doch wir haben noch von der Freigebigkeit, mit der er sein edelstes Gold, das seines Talentes, spendete, zu sprechen.

Nie haben wir einen Künstler gekannt, der sich darin so bereitwillig, so liebenswerth gezeigt hat. Jene 21 Concerte waren nur insofern seine öffentlichen, als Jedem der Eintritt für Geld frei stand. Doch er hat in den Freimaurerlogen, in besonders bei sich eingerichteten Matinéen, in größern und kleinern Gesellschaften, am Hofe vor Versammlungen von vielen Hunderten gespielt. Gerade in den Kreisen, die die Besucher der Concerte bilden, hat er sein Talent mindestens eben so oft unentgeltlich zum besten gegeben als in öffentlichen Concerten. Wenn er Paganini irgendwo beschämt, so ist es hier. Jener geizte mit jedem Ton, wog ihn nur gegen seinen berechneten Goldwerth zu; er verschloß sich dreifach, wenn er zu Haus spielte. Lißt öffnete alle Pforten, daß man ihn höre! Ueberhaupt in der Gesinnung ihn mit Paganini zu vergleichen wäre keine Beleidigung, denn es ist eine Unmöglichkeit, auf die Niemand verfallen kann. Und diese Gesinnung edelsten Wohlwollens, jetzt kommen wir zu dem erklärenden Theil unsers Rückblick's, verschwistert mit einem sprudelnden, einem schöpferischen Geiste, dem die Musik nur der Mittelpunkt für Gesammtbildung, nicht der einzige bestimmende Kreis war, diese Gesinnung hat ihm den weit über alle künstlerischen Grenzen hinausgehenden Boden der Popu-

larität gegeben. Man hat sich für ihn begeistert, nicht weil er der größte aller Virtuosen, sondern weil er überhaupt eine geistige Erscheinung außerordentlichster Art war; darum ist der Enthusiasmus für ihn ein würdiger, in seiner innersten Natur durchaus verschiedener von jenem flachen, mit Recht gegeißelten, der sich an blos äußerlichen Tageserscheinungen und Talenten entzündet. Wir wollen einer Sontag nichts von dem hoch bedeutungsvollen Werth ihrer künstlerischen Erscheinung nehmen; doch der Enthusiasmus für sie und der für Lißt sind specifisch völlig verschieden. Diejenigen, die funfzig und hundert Vorstellungen der „Italienerin in Algier" mit unerschöpflichem Entzücken beiwohnten, sind in keinen Vergleich zu stellen mit Denen, die durch Lißt's Kunst und künstlerischen Geist wahrhaft entzündet wurden. Das Verwechseln beider Erscheinungen, und daher das erbitterte Anfeinden der heutigen (in einigen schlechten Journalen), enthüllt nur die stumpfe Beschränktheit dieser Gegner. Daß auch die Kreise einer flach alltäglichen, nur in äußerlich sinnlicher Weise verkehrenden Welt von der Begeisterung für Lißt ergriffen worden, ist kein Beweis gegen die Echtheit derselben, denn die Sonne scheint nicht nur auf Böse und Gute, sondern auch

auf Flächen und Höhen, oder in einem andern Gleichniß, wer von Lunel trunken wird, wird es auch von Tokaier. Nicht läugnen wollen wir es, daß der edle Geist Vielen, besonders den Frauen, etwas zu stark gewesen ist, und so allerdings auch sehr wunderliche Symptome erzeugt hat. Doch alle Erscheinungen dieser Art sollen nicht nach Einzelheiten, sondern im Ganzen und Großen gewürdigt werden. Und in dieser Allgemeinheit ehrt die Begeisterung für Lißt unsere Vaterstadt; sie beweist, daß sie das Außerordentliche seiner Erscheinung tief und wahr empfunden, daß sich Jeder Das, was er davon zu fassen vermochte, was sich seiner Besonderheit näher verschmolz, angeeignet hat. Wer den Künstler, den Virtuosen nicht als solchen zu würdigen vermochte, der war elektrisch berührt durch den allgemeinen Feuergeist in ihm, oder gefesselt durch die wunderbare Mischung von Stolz und Milde des Characters, von Adel, Grazie und Kindlichkeit seines Wesens. Vor Allem mußte die Jugend von ihm entzündet werden, denn in geistiger Jugend blühte, loderte er selbst empor, und alles Jugendliche war ihm brüderlich verwandt. Mehr ein Zufall als berechnete Absicht knüpfte das Band zwischen dem Künstler und den Studirenden der Universität an. Der Verfasser dieser Zeilen war selbst der Vermittler dieses Verhält-

nisses. Doch die geniale, große Weise, in der Lißt die erste Berührung aufnahm, war es allein, die diesen engen, innigen Bund zwischen ihm und den wissenschaftlichen Jünglingen errichtete, ihn zur wahrhaft brüderlichen Wärme steigerte. So kam es, daß derselbe Ein Hauptträger seiner wahren Volksthümlichkeit ward; der zweite wuchs ihm noch tiefer in dem Schooße des Volks aus der überall hin mit reichster Hand ausgestreuten goldnen Saat der Mildthätigkeit empor. Darum ertönte sein Name bis dahin, wohin weder seine Kunst noch der Strahl seines Geistes, der Glanz seiner Persönlichkeit drang. So wurde er ein Mann des Volks! Tausende hätte die müßige Schaulust einer großen Stadt gewiß zu jedem öffentlichen Ereignisse geführt, ähnlich dem, welches das Scheiden Lißt's bezeichnete. Doch nur die Augen, nicht die Herzen wären zugegen gewesen; aber diese tiefere, wenngleich vielleicht kaum verstandene Berührung der Brust vervielfältigte diese Tausende und verlieh ihrem in laute, begeisterte Begrüßung ausbrechenden Jubel eine höhere Bedeutung. Nicht gleich einem Könige, sondern als ein König zog er aus, vom jubelnden Volksgedränge umringt, als ein König im unvergänglichen Reiche des Geistes." — — —

Es ist im eben Mitgetheilten von den künstlerischen Erfolgen vielfach die Rede, welche Lißt in Berlin davon trug — der sonstigen ist wenig gedacht. Auch hier würden wir in unsern Mittheilungen eine große Fülle entwickeln können, wollten und müßten wir uns nicht durchaus der uns wohl bekannten Intention des großen Künstlers anschließen, der bei jedem Thuen dieser Art zunächst heimlich wünscht, daß Niemand davon spricht. Darum wollen wir nur ein Weniges aus dem Vielen hier anführen.

Neben der großen Zahl von Concerten, welche er zu Gunsten besonderer Zwecke veranstaltete, fast der Hälfte der überhaupt von ihm gegebenen, war seine Hand stets bereit zu helfen, sobald seine Hülfe in Anspruch genommen wurde. Für das Concert, welches er zum Besten der Berliner Kinderbewahranstalten gegeben, empfing er einen besonderen Dank — hundert Kinder, keines derselben über sechs Jahre alt, besuchten ihn unter Führung eines Vorstandes und brachten ihm Blumen.

Noch am Tage seiner Abreise, am 3. März, gab er ein Concert zum Besten bedürftiger Studirender. Die Berliner Studentenschaft hatte beschlossen, dem Künstler dafür eine besondere Ehrenbezeugung zu veranstalten, und gab ihm ein großes Abschiedsgeleit.

Wir wollen die Schilderung dieses Geleits derselben Feder noch entnehmem, die wir bereits oben für uns reden ließen, und geben hier wieder, was Ludwig Rellstab darüber geschrieben.

„Lißt gab an diesem Tage noch ein Morgen-Concert, dessen Ertrag den Studirenden gewidmet war. Unmittelbar nach demselben wollte er abreisen. Schon von eilf Uhr an begannen sich die Zuschauer vor dem Hotel de Russie zu versammeln; die Besucher des Concerts, welches um zwölf Uhr seinen Anfang nahm, hatten schon die größte Mühe, in das Gebäude zu gelangen. Der Saal selbst war zum Drängen gefüllt. Der Künstler erschien in seinen Reisekleidern; er war sichtlich im Tiefsten durch das, was in und um ihn vorging, ergriffen, fast überwältigte ihn die wehmüthige Stimmung des Abschieds. Dadurch sprach er offenbar den schönsten Dank für die begeisterten Beweise der Liebe und Anhänglichkeit aus, die ihm aus einer solchen Gesammtheit der Bewohner Berlins zu Theil wurde. Im Gegensatz zu dieser inneren Stille seines Wesens stand der unbeschreibliche Ausbruch des Beifallsjubels, der ihm zu Theil wurde. — — Draußen hatten sich indeß, von einem freundlichen, sonnenhellen Tage begünstigt (der, ein ächtes Cäsar-Glück! als Ausnahme zwischen viele Regentage fiel), die Volksmassen bis ins Unübersehbare vergrößert;

der Ruf nach dem gefeierten Künstler ertönte zu vielen Malen, und als er sich endlich zeigte, erschallte ein tausendstimmiger Jubel. — Der Augenblick der Abfahrt war da. Ein Wagen, mit sechs Schimmeln bespannt, rollte vor das Hotel; Lißt wurde unter dem Zujauchzen der Menge fast die Treppe hinabgetragen und in den Wagen gehoben, wo er zwischen den Senioren der Universität seinen Platz hatte. Dreißig vierspännige Wagen mit Studirenden, eine Anzahl Reiter im akademischen Festornat gaben ihm das Geleit. Zahllose andere Wagen hatten sich angeschlossen; zu vielen Tausenden umwogte die Menge die Abfahrenden. Der Zug nahm zuerst seinen Weg nach den Linden, umbog den Platz, der für das Denkmal Friedrichs des Großen bestimmt ist, und wandte sich so nach der neuen Schloßbrücke zurück und dann über die Schloßfreiheit, den Schloßplatz, durch die Königsstraße nach dem Frankfurter Thor zu. — Nicht nur die Straßen und Plätze, sondern auch die Fenster aller Häuser waren dicht mit Zuschauern und Zuschauerinnen erfüllt; unter ihnen viele von der ungemein großen Zahl persönlicher Freunde und Bekannte des Künstlers, die ihm Grüße zuwinkten und seine Abschiedsgrüße dafür empfingen. — Bis zur „neuen Welt“ war auch die Chaussee von beiden Seiten dicht mit der Volks-

menge bedeckt; belebt aber blieb sie von zahllosen, nicht zum Zuge gehörenden Wagen und vielen hinausströmenden Spaziergängern bis Friedrichsfelde. Wo der Weg nach dem Schlosse abbiegt, wurden nur die zum Comitat gehörigen Wagen zugelassen. Schon für diese war der Raum fast zu eng. — Im Schloß selbst, welches der gastfreundliche Besitzer, Herr von Treskow, mit dankenswerthester Bereitwilligkeit zu dem Feste dargeboten hatte, empfing derselbe diese große Zahl von Besuchern mit freundlichster Zuvorkommenheit. Der Gefeierte, wie die Studirenden, begaben sich sogleich in den im oberen Stockwerke befindlichen geräumigen Saal, wo sich im Hintergrunde auch die Musik aufgestellt hatte. Als die Versammlung vollständig war, ertönte der ungarische National-Marsch und zu diesem ein von Philipp Kaufmann gedichtetes Lied, von allen Anwesenden (unter denen sich auch mehrere Sänger des Königlichen Theaters befanden) mit wahrhafter Begeisterung gesungen. Nach dem Liede ward es still; man hoffte auf einige Worte Lißt's. Als er, von seiner Bewegung lange gehindert, endlich zu sprechen vermochte, drückte er in einfachsten Worten seinen Dank aus, „für eine Freude, eine Ehre, wie ihm nie etwas Aehnliches widerfahren sei, ausgenommen in seinem Vaterlande, zu Pesth,

an einem Abende, an den er ewig zurückdenken werde.“ Darauf schüttelte er Allen, die ihn erreichen konnten, herzlich die Hände. — Zu angegriffen von den ununterbrochenen aufregenden Vorgängen des Tages, zog der Gefeierte sich jetzt in ein besonderes Zimmer zurück, während die Studirenden einen Spaziergang durch den Garten machten. Nach Verlauf einer halben Stunde kehrten sie, paarweise geordnet, zurück und stellten sich nun abermals in dem großen Saale auf, um Abschied von Lißt zu nehmen. Er erschien unter ihnen, reichte Allen die Hand, stieß mit Allen an, sagte ihnen das innigste Lebewohl, und schloß endlich damit, für den Tag seiner Wiederkehr nach Berlin alle jetzt Anwesende zu sich einzuladen. Unter einem donnernden Lebehoch verließ er den Saal und stieg in den Reisewagen. — So schloß die Feier, die aus jugendlicher Begeisterung für die edelste Kunst- und Lebenserscheinung hervorgegangen, den vollsten Anklang gefunden, dessen sich je eine dieser Art zu erfreuen gehabt, und die den an erhebenden und glänzenden Augenblicken so reichen Aufenthalt des Künstlers unter uns auf das Würdigste beschloß.“

Die Schilderung des glänzenden Triumphes, welchen Franz Lißt in Berlin in der eben mitgetheilten Weise feierte, möge die einzige sein, welche wir von

den vielen, die hier zu geben wären, mitzutheilen uns gestatten. Die nächsten Jahre widmete der Künstler noch ferner seinen Reisen durch ganz Europa. Im Frühling des Jahres 1842, gleich nach seinem Berliner Aufenthalt, war er in Petersburg. Da kam, an einem seiner Concerttage, die Kunde von dem Unglück, welches Feuersgewalt über das blühende Hamburg gebracht hatte. Sogleich ließ er anzeigen, daß das für den Abend angekündigte Concert zu Gunsten der bedürftigen Hamburger gegeben werden solle, und er hatte die Freude, nicht nur Einer der Ersten, sondern auch mit einer der bedeutendsten Gaben von allen dem Unglück zu Hülfe eilen zu können.

Sollen wir hier aus dem so reichen Material dieser Art, wie es des Künstlers Leben darbietet, noch mehr Beispiele unerschöpflicher Gutthätigkeit, die zudem in der liebenswürdigsten und zartesten Weise geübt wird, anführen? O, wir könnten viel von den Unterstützungen erzählen, welche der Künstler den durch die griechische Revolution des Jahres 1843 in Noth gebrachten Deutschen in reichstem Maaße zukommen ließ — oder wir könnten eine lange Reihe von Städten anführen, wo er seinen Namen mit unauslöschlichen Zügen auf den Stätten der Wohlthätigkeit verzeichnete — oder wir könnten mehr Derartiges berichten, wie z. B. von

Toulouse, wo er am Vorabend seiner Abreise eine Deputation von Arbeitern empfing, die ihn zu begrüßen kam und dabei ihr Bedauern aussprach, daß ihr weniges Geld nicht zugereicht habe, seine Concerte zu besuchen, worauf er sofort seinen Aufenthalt um zwei Tage verlängerte, und am andern Tage ein Concert gab, wozu den Arbeitern sechshundert Freibillets überwiesen wurden — — — doch wollen wir von alledem absehen, um nicht vielleicht den Werth dieser Dinge durch ihre Veröffentlichung zu verringern. Das Eine nur dürfen wir nicht verschweigen, denn es ist eine historische Thatsache — daß noch nie der materielle Ertrag der Kunst in so edler Weise verwendet worden ist, wie dies von Franz Lißt geschah und noch geschieht. — — —

Wir wollen nun, ehe wir von seiner Niederlassung in Weimar berichten, mit flüchtigen Worten einige Denksteine aus den folgenden Jahren aufstellen, welche, wie wir schon angaben, der Künstler auf Reisen durch fast ganz Europa verbrachte.

Im Frühjahr 1844 gab Franz Lißt seine letzten Concerte in Paris, zu Ende des Jahres war er in Madrid, im Februar des folgenden in Lissabon. Im August desselben Jahres dirigirte er gemeinschaftlich mit Spohr das Beethoven-Fest in Bonn bei Gelegen-

heit der Inauguration des Monuments; im März, April und Mai 1846 war er in Wien und Pesth, dann reiste er durch Ungarn, Siebenbürgen, die Moldau und Wallachei nach Kiew und Lemberg; im Frühjahr 1847 war er in Constantinopel, dann in Odessa.

Damit schloß sich Lißt's Laufbahn als Virtuos, der zweite große Abschnitt seines Lebens beginnt, von dem wir im Folgenden des Weiteren berichten werden. —

Schon im October 1842 war Lißt zum Großherzoglich-Sachsen-Weimarischen Hof-Kapellmeister ernannt worden, im Februar 1848 nahm er seinen bleibenden Aufenthalt in dieser Stadt und trat seine Stellung an.

Es war ein seltener und großer Gedanke, den Künstler, welchen ganz Europa den Seinigen zu nennen sich gewöhnt hatte, in dem kleinen und stillen Weimar zu fixiren, wenn auch keine andere deutsche Stadt mehr wie diese das Recht der historischen Thatsachen und Erinnerungen für sich hat. Die hohe Begabung und Würde des in unvergänglichem Gedächtniß lebenden Fürsten, der durch seine ideelle Freundschaft und Zuneigung eben so sehr Deutschlands größte Geister wie nicht minder sich selbst ehrte, waltet in dem seit jener Zeit von Allen, welche Sinn für die Größe des deutschen Geistes haben, fast als eine geheiligte Stätte gewürdigten Weimar noch heute fort, und wir

könnten, wenn es im Zweck unserer Schrift läge, wohl mancherlei Charakterzüge berichten, die hinreichend darthun, daß der hohe Sinn jenes unsterblichen Fürsten noch heute klar und bewußt in dem Enkel fortlebt, daß heute noch Weimar der Sitz der Wissenschaft und Kunst vor vielen andern großen Städten unseres Vaterlandes ist. Doch wir haben uns hier nur mit dem zu beschäftigen, was in das Leben Franz Lißt's hinein greift, und dürfen nur erwähnen, wie der hohe Sinn des regierenden Großherzogs von Weimar Lißt's außerordentliche Bestrebungen auf dem Gebiet der Kunst mit seltenem Verständniß und fürstlicher Bereitwilligkeit unterstützt. —

Lißt war, nebst Paganini, der einzige Künstler, welcher einst wagen konnte, in seinen Concerten nur sich zu bringen, die Abwechselung, die Mannigfaltigkeit der bisherigen Concerte mit dictatorischer Gewalt umzustoßen und eine künstlerische Mannigfaltigkeit in der Einheit an ihre Stelle zu bringen. Wenn er am Concertflügel erschien, schuf er ihn mit seiner Zauberkraft zum vollstimmigsten Orchester oder zum zartesten Sänger, nach seinem Willen, um; von seinem Geiste beseelt erklangen die Saiten des früher als gesanglos und farblos bekannten Instrumentes in majestätischer Kraft oder elegischer Weichheit durch alle Höhen und Tiefen der erschütterten oder entzückten Menschenbrust.

Und Keiner vermißte mehr das Orchester, wenn er die Symphonien in C-moll oder A-dur oder die Pastoral-Symphonie von Beethoven, wenn er die symphonie fantastique von Berlioz, wenn er die Ouverturen zum „Oberon“ und zum „Freischütz“ oder die Jubel-Ouverture von Weber, die Tell-Ouverture von Rossini, oder Berlioz' Ouverturen zu den „Vehmrichtern“ und zu „Lear“ — von seiner Meisterhand zuerst in eine Partition du Piano umgeschaffen — durch die Concerthallen erklingen ließ.

Und keiner vermißte mehr den Gesang der menschlichen Stimme, wenn Franz Schubert's „Erlkönig“ oder sein „Schwanengesang“, wenn Beethovens „Adelaide“ oder „An die ferne Geliebte“, wenn Rossini's „Soirées musicales“ oder das Sextett aus „Lucia di Lammermoor“ oder irgend ein anderes der unzähligen Lieder, Arien und Scenen, die Lißt zuerst transscribirt, d. h. für das Pianoforte neu geschaffen hat, von den Saiten seines Flügels gesungen wurden.

Um so größer und erfolgreicher war der Gedanke diesem Geist, der in sich eine ganze Welt der Töne trug, der die Schöpferkraft besaß, aus sich heraus neue Kunstmittel und Wirkungen zu schaffen, der endlich eine Virtuosität in der Ausführung und Wiedergabe eigener, sowie in der Behandlung und Wiedergeburt

fremder Gedanken und Intentionen besaß, wie Keiner vor ihm und Keiner nach ihm — diesem Geist Veranlassung und Mittel an die Hand zu geben, als Chef einer Kapelle ein Orchester und eine Opernbühne zu leiten.

Wir berichteten bereits, daß Lißt schon im October 1842 vom Großherzog von Weimar zum Hof-Kapellmeister ernannt worden war. Lißt wirkte damals, am 23. October, in dem großen Hofconcert mit, welches einen Theil der Festlichkeiten bildete, die zur Feier des Einzugs des jungen — jetzt regierenden — Fürstenpaares, des Erbgroßherzogs und seiner Gemahlin, in Weimar stattfanden, erhielt den Weimarischen Hausorden zum weißen Falken, und wurde zum Großherzoglichen Hof-Kapellmeister im außerordentlichen Dienst ernannt. Er hatte damit zunächst nur die Verpflichtung übernommen, von Zeit zu Zeit an den Hof nach Weimar zurückzukehren, und dort eine Reihe von Hofconcerten zu leiten. Doch schon im ersten Jahre seiner Wirksamkeit that er mehr als das. Im December des folgenden Jahres kam Lißt zuerst wieder nach Weimar und trat sein Amt in glänzender Weise an. In der kurzen Zeit von Ende December 1843 bis zum 18. Februar 1844 leitete er vier große Hofconcerte und ebensoviel Concerte im Theater, in jedem dieser Concerte trat er zugleich als Virtuose an seinem Instrument auf.

Diesem ersten Antreten seiner Functionen war die Meinung vorausgegangen, er werde drei große Werke eigener Composition, eine Symphonie, eine Hymne und ein Concert, zur Aufführung bringen, doch geschah dies nicht. Lißt zog es vor, sein Amt mit vorzüglichen Compositionen anderer Meister zu beginnen, und wie ausgezeichnet seine Wahl derselben war, dafür mag eine Anführung des Inhalts jener Concerte sprechen. Es kamen nämlich in denselben zur Aufführung: von Beethoven die Symphonien in C-moll, A-dur und die Eroica, die Musik zu „Egmont" und die Ouverture zu „Leonore"; von Berlioz die Ouverture zu „Lear;" von Franz Schubert die C-dur Symphonie; von Weber die Ouverture zu „Oberon" und die Jubel-Ouverture. Von andern Componisten, die zugleich in seiner Nähe wohnten, führte er Lobe (aus Weimar) mit der Ouverture zu den „Flibustiern", Lambert (in Gotha) mit einer Concert-Ouverture, Chelard (in Weimar) mit einer Orchester-Phantasie ein. Lißt selbst spielte in diesen Concerten Hummels Concert in H-moll und dessen Sextett, Webers Concert in F, und einige eigene Compositionen, ohne jedoch mit denselben Neues und Unbekanntes zu geben.

Wie tief und wohlthuend empfunden der Eindruck war, welchen Lißt's erstes Auftreten als Orchesterdiri-

gent in Weimar machte, davon möge auszugsweise ein Bericht der Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung vom 6. März 1844 Zeugniß ablegen. In demselben heißt es u. A.: „Lißt's Eintreten in das Weimarische Musikleben konnte nur die erfreulichsten Hoffnungen erwecken, und sie haben bereits angefangen, sich zu realisiren. Lißt hat ein tiefes Verständniß aller der Werke gezeigt, die er bis jetzt in seinen Concerten dirigirte. Namentlich hat er die Beethovenschen Symphonien meist in langsamerem Tempo genommen, als wir sie früher gehört, und mit überraschendem Gewinn für die Wirkung. — Er besitzt die Hauptgabe des ächten Dirigenten, den Geist des Werkes in vollem Glanze aufleuchten zu lassen. Jede feinste Nüance versteht er allen Ausführenden erkennbar in seinen Bewegungen auszuprägen, ohne in karrikirtes Herumfahren auszuarten.

Sein bewegliches, alle Gefühle abspiegelndes Antlitz verdollmetscht die Freuden und Leiden der Töne, und sein energisch herumblitzendes Auge muß jede Kapelle zu ungewohnter Thatkraft entzünden.

Lißt ist die verkörperte Musikseele. Hell wie eine Sonne strahlt sie sich aus, und wer in ihre Nähe kommt, fühlt sich erleuchtet und erwärmt! — Sein Einfluß auf das Weimarische Musikleben wird

und muß ein günstiger und fördernder sein. Auch herrscht über Lißt's Hiersein eine durchaus freudige Stimmung im ganzen Publikum, und eine dankbare für den Hof, der uns diesen jugendlichen und belebenden Feuergeist gewonnen." — —

Es würde uns zu weit führen, wollten wir hier die Thätigkeit Lißt's als Dirigent bei seinen späteren periodischen Aufenthalten in Weimar im Einzelnen verfolgen. Er erschien meist jedes Jahr auf einige Wochen, um Concerte bei Hofe und im Theater eine Reihe von Meisterwerken zu dirigiren, die in Weimar und wohl auch anderwärts nur selten oder noch nie gehört worden waren.

Wir rechnen hierher namentlich die Compositionen von Hector Berlioz, deren Aufführung Lißt sich sogleich mit Eifer und Erfolg hingab, während andere Dirigenten, die eines sogenannten „guten Rufes" als solche sich schon längst erfreuten und von ihrer musikalischen Intelligenz selbst auf das Unzweideutigste überzeugt sind, diesen großen Meister consequent ignoriren, weil er ihrem „guten Ruf" als Dirigenten und Componisten allerdings wohl hinderlich, niemals nützlich sein könnte. Lißt hingegen zeigte schon in den ersten von ihm dirigirten Concerten, daß er seine Aufgabe in einem Sinne erfaßte, der vielen seiner Herrn Collegen gänzlich man-

gelte: daß er nämlich die Mission übernehmen wolle, in's Leben zu rufen und lebendig zu machen und zu erhalten, was neu und bedeutend, was verkannt oder unbekannt, sofern es nur groß sei. —

So lange aber Lißt's Anwesenheit in Weimar nur eine so temporäre war und eigentlich stets nur für einen flüchtigen Besuch gelten konnte — im Jahre 1846 hielt er sich z. B. nur wenige Tage in Weimar auf, innerhalb derer er am 22. Februar bei Hofe u. A. Berlioz' Ouverture zu „Waverley" zur Aufführung brachte und das Es-dur Concert von Beethoven selbst spielte —, war natürlich für ein systematisches Vorgehen mit ganz bestimmten Kunstintentionen und für eine consequente Reform der musikalischen Zustände innerhalb des gegebenen Gebiets weder Zeit noch Gelegenheit vorhanden. Diese Reform konnte Lißt erst beginnen, als er im Jahre 1848 ganz nach Weimar übersiedelte und hiermit zugleich den Entschluß aussprach, seiner öffentlichen Künstlerlaufbahn als Virtuos zu entsagen, um sich der neuen Laufbahn eines Dirigenten und Componisten, eines schaffenden Künstlers im vollsten und größten Sinne des Wortes ungetheilt hinzugeben.

Was Lißt seit dieser Zeit geleistet hat, ist für die Entwicklung und Geschichte der Kunst von noch grö-

ßerer Bedeutung, als seine Leistungen als ausübender Künstler, als Virtuos es jemals werden konnten. Denn es liegt im Wesen der darstellenden Künste, daß sie leider nur unmittelbar auf die Mitwelt wirken können, und die Art ihrer Ausübung und Wirkung höchstens durch Tradition und Beschreibung mittelbar auf die Nachwelt verpflanzt werden kann. Aber alle Beschreibungen von Lißt's unvergleichlichem Spiel werden doch nie vermögen, auch nur annähernd ein schwaches Bild von der immensen Wirkung zu geben, welche er in den Herzen aller Derer hervorzuzaubern vermochte, die so glücklich waren, ihn selbst zu hören. Was aber Lißt, seitdem er seiner Virtuosenlaufbahn der Oeffentlichkeit gegenüber freiwillig entsagte, für die Entwicklung der Kunst im Allgemeinen, für die Förderung der dramatischen Kunst, für die Erweiterung des symphonischen Styls, für den Ausbau und Neubau des Klaviersatzes im Besondern geleistet hat, bleibt für alle Zeiten, und hierdurch hat er sich unvergängliche Denkmale gesetzt, deren volle Anerkennung erst einer Zukunft vorbehalten bleibt, welche mit freierem Blick all' die tausend Strahlen verfolgen kann, die von dem Einen Genius ausgehend, die gesammte Kunstwelt der Gegenwart und Zukunft erwärmten und erleuchteten.

Wenn wir Lißt's Wirksamkeit als Dirigent specieller

ins Auge fassen, begegnen wir sogleich einem zweiten großen Künstler, dem die Mission zu Theil wurde, der Reformator des Musik-Drama's der Gegenwart zu werden — wir begegnen Richard Wagner.

Daß diese beiden Geister sich im Leben fanden, daß sie in innigster Freundschaft sich einander anschlossen, ist eine der bedeutendsten, erfolgreichsten Thatsachen der neueren Kunstgeschichte. Es war kein Zufall, es war vielmehr eine besondere Fügung, daß fast um dieselbe Zeit, als Richard Wagner seine Laufbahn als Kapellmeister aufgeben und sein Vaterland verlassen mußte, Franz Lißt die seinige antrat. Und womit konnte er sie würdiger beginnen, als indem er das Werk aufnahm und weiter führte, welches Richard Wagner begonnen hatte! Mehr wie ein jeder anderer Zweig der Kunst bedarf die dramatische Kunst der möglichst vollendeten Darstellung, einer lebendigen Verwirklichung, voll Hingebung, Begeistrung und Selbstverläugnung.

So war es denn eins der ersten Ziele, wonach Lißt in seiner Eigenschaft als Kapellmeister strebte, Wagner's „Tannhäuser" in Weimar zur Aufführung zu bringen. Daß er hierbei mit den größten Schwierigkeiten zu kämpfen hatte, ist bekannt genug. Jetzt, wo der „Tannhäuser" auf fast allen deutschen Bühnen nicht nur aufgeführt, sondern eingebürgert ist, die De-

hatten über den Werth dieser Oper geschlossen, die Gegner des erhabenen Werkes durch den Erfolg desselben zum Schweigen gebracht sind, scheinen die Schwierigkeiten vielleicht minder groß. Doch ist dies nur ein Beweis, wie schnell die öffentliche Meinung, und selbst das Urtheil der Kunstgenossen geneigt ist, einzulenken und den Umständen sich zu beugen, sobald der Erfolg erst entschieden und der Sieg errungen ist. Aber diesen zu erringen, dazu gehörte eine Kraft, wie sie Wagners Werken innewohnt, dazu gehörte eine Begeisterung, Energie und überzeugende Macht, wie sie Lißt besaß.

Lißt übernahm ein Orchester und Opernpersonal, welches zwar vortreffliche Elemente besaß, indeß in letzterer Zeit wohl nicht eben energisch und zweckmäßig genug geleitet worden war. Der neue Dirigent mußte sonach manches Schlummernde wecken, das Langsame beflügeln, das Unentschiedene mit Energie in das Gegentheil verwandeln, und das alles geschah in so kurzer Zeit und mit so glänzendem Erfolg, daß man kaum begreifen konnte, wie Lißt es möglich machte, mit den vorhandenen Mitteln in kurzer Zeit so bedeutende und so ganz andere Leistungen zu erzielen. Mit bewundernswerther Schnelligkeit eignete er sich das Technische der Opernleitung an: ein ihm noch völlig fremdes Feld, zu dessen geschickter Behandlung für Andere

oft Jahre lange Praxis erforderlich ist. In Kurzem war er der ruhige, Alles überschauende und Alles begeisternde Führer, unter dem sich Jeder sicher und neubeseelt fühlte.

Und auch nur so war es allein möglich, daß Lißt, der erst seit wenigen Monaten sich in Weimar niedergelassen hatte, die so überaus schwierige Aufgabe vollenden konnte, am 16. Februar 1849 zum Geburtstag der Großherzogin, jener so allgemein verehrten hohen Frau, Wagners „Tannhäuser" zur Aufführung zu bringen.

Dieses Werk galt bis dahin fast für unausführbar, und seine ermöglichte Aufführung in Dresden erklärte man als die Folge unausgesetzter Anstrengungen des Componisten und der vorzüglichsten Leistungen der dort vorhandenen Kräfte und Mittel einer Oper und Kapelle ersten Ranges. Zudem war der Erfolg in Dresden ein zweifelhafter gewesen, die Kritik hatte einstimmig sich dagegen erhoben, keine Bühne war in Versuchung gerathen, das enorme Wagestück, eine solche Musik mit solchen Schwierigkeiten aufzuführen, zu Ehren der Kunst zu unternehmen.

Und dennoch machte Lißt in der kürzesten Zeit möglich, woran Jedermann zweifelte. Er erzielte nicht nur eine Aufführung, die, in Betracht der gegebenen

Kräfte, den strengsten Anforderungen genügte, sondern er errang auch damit nach und nach einen sich immer steigernden, fast beispiellosen Erfolg, sodaß der Tannhäuser in Kurzem nicht nur in Weimar, sondern in Thüringen überhaupt eine seltene Popularität erlangte, sodaß sich endlich auch andere Direktionen zu dem „Wagestück" entschlossen, aus dem „Tannhäuser" für ihr Institut ein „Kassenstück" zu machen.

Die Ouvertüre zum „Tannhäuser", die als Orchesterwerk lange Zeit für unausführbar gegolten hatte und bei den einzigen Concertaufführungen in Leipzig und München complett durchgefallen war, führte Lißt zuerst einzeln in dem ersten großen Kapell-Concert am 12. November 1848 auf, welches er nach seiner Uebersiedelung in Weimar dirigirte. Und unter seiner Direction übte dieses großartige Tongemälde sogleich eine so überwältigende Wirkung, daß es ein Liebling des Publikum's wurde. —

Das nächste Ereigniß von hoher Bedeutung in Lißt's Wirksamkeit als Dirigent war die Aufführung von Wagners „Lohengrin" zur Feier des Herderfestes in Weimar am 28. August 1850. Die Einführung des „Lohengrin" machte noch weit größere Schwierigkeiten als die des „Tannhäuser": der Componist selbst

hatte die Oper noch nicht gehört, Niemand konnte von irgendwelchen Erfolgen reden, denn Lißt brachte sie eben in Weimar zuerst auf die Bühne.

Die künstlerische Darstellung dieser Oper verlangte auch in technischer Hinsicht noch weit bedeutendere Anstrengungen, da eine Oper, wie „Lohengrin", bis dahin noch nicht existirt hatte, und alle Traditionen hier ihre Kraft verloren. Die Aufführung dieses Werkes war also eine selbständige Schöpfung, sie war eine künstlerische Wiedergeburt, und erforderte enorme Anstrengungen. Zunächst galt es, den Hof für das Werk zu gewinnen. Aber der „Tannhäuser" hatte sich kaum in seiner Stellung etwas befestigt, die Anerkennung war hier und da noch schwankend, andere Bühnen waren dem gegebenen Beispiel noch nicht gefolgt. Als endlich die Aufführung des „Lohengrin" auf das Programm des Herderfestes gesetzt wurde, galt es noch zuvor, das Orchester auf den Punkt zu bringen, um quantitativ und qualitativ den Anforderungen des Componisten genügen zu können. Dann erst konnte das Einstudiren der Oper beginnen, welches bei den vorhandenen Kräften die unglaublichsten Anstrengungen kostete. Und als nun endlich die Aufführung stattfand, war der Erfolg der ersten Darstellungen so schwankend, daß das Publikum und die vielen zum Herderfest

anwesenden Fremden eher gegen als für die Oper Partei ergriffen.

Da schrieb Lißt seine berühmte dramaturgische Paraphrase des „Lohengrin", die zuerst in der illustrirten Zeitung und später in dem Werk „Lohengrin et Tannhaeuser" im Buchhandel erschien. Diese ganz objectiv gehaltene Arbeit Lißt's, ein Kunstwerk für sich, weicht nach dem treffenden Ausspruch eines ausgezeichneten Kritikers von andern Schriften derselben Gattung nicht mehr und nicht weniger ab, als der „Lohengrin" von andern Opern, d. h. vollkommen — so daß für diese neue Gestalt des musikalischen Drama's auch zugleich eine entsprechende neue Behandlung gefunden ward.

Auch bei den ferneren Aufführungen des „Lohengrin" betheiligte sich der kunstsinnige Weimarische Hof wesentlich, und befahl wiederholt neue Aufführungen, bis auch diese Oper in das Bewußtsein des Publikums so sehr eingedrungen war, daß sie jetzt neben dem „Tannhäuser" die bleibende Grundlage des Weimarischen Opernrepertoirs bildet, daß sie ein Liebling des Publikums geworden ist, welches lange Zeit von allen Orten nach Weimar wandern mußte, um diese Tondichtung zu hören, bis in den beiden letzten Jahren

endlich auch andere Bühnen sich daran wagten, das Kunstwerk bei sich einzuführen.

Nach diesen Erfolgen war es eine verhältnißmäßig geringe Aufgabe, auch Wagners dritte Oper, der Entstehung nach die erste, den „Fliegenden Holländer“, in Weimar zur Aufführung zu bringen.

Er erschien am 16. Februar 1853 auf der Weimarischen Bühne, und fand einen leichten und raschen Eingang, wie man allerdings erwarten konnte, nachdem bereits die beiden andern Opern mit solchem Erfolg vorausgegangen waren.

Der „Fliegende Holländer“ war nun bereits die elfte neue und bisher fast gänzlich unbekannte Oper, welche Lißt von Componisten der Gegenwart in Weimar zur Aufführung brachte. Der Reihenfolge nach wurden von ihm nämlich folgende Werke von Zeitgenossen zum ersten Male auf einer deutschen Bühne gegeben:

„Tannhäuser“ von Wagner; „Prinz Eugen“ von Schmidt; „Toni“ oder „Die Vergeltung“ vom Herzog Ernst von Sachsen-Coburg-Gotha; „Ein Abenteuer Karl's II.“ von Hoven; „Das Corps der Rache“ von Saloman; Ouvertüre und Chöre zu Herders „Der entfesselte Prometheus“ von Lißt; „Lohengrin“ von Wagner; „König Alfred“ von Raff; „Benvenuto Cellini“ von Berlioz; Musik zu Byrons „Manfred“

von Schumann; „Der Fliegende Holländer“ von Wagner; „Die Nibelungen“ von Dorn; „Alfonso und Estrella“ von Schubert; „Die Sibirischen Jäger“ von Rubinstein; „Genoveva“ von Schumann.

Man überblicke dieses Verzeichniß neuer deutscher musikalisch-dramatischer Werke, und sage sich selbst, wie viel derselben, insbesondere zur Zeit ihrer ersten Aufführung in Weimar, schon anderwärts gegeben waren, bei wieviel Bühnen überhaupt jene Werke auf dem Repertoir zu finden sind.

Daß Lißt nicht minder große Sorgfalt und nicht mindern Eifer auf die Vorführung der Opern von bekannten ältern Componisten verwandte, ist wohl zu erwähnen nicht nöthig; hervorheben wollen wir indeß, daß der großen Zahl von Aufführungen derartiger Musikwerke eine nicht geringere von Oratorien, größeren Chor- und Instrumentalwerken u. s. w. sich anschloß. Der Raum unserer Schrift gestattet uns nicht, alle diese zum weit größten Theil von Lißt angeregten, einstudirten und dirigirten Werke hier anzuführen — nur noch um die Energie zu charakterisiren, die ihn beseelte, und die Ausdauer, welche er dem Orchester mitzutheilen verstand, wollen wir hier ein Paar besondere Abschnitte aus Lißt's Thätigkeit als Dirigent anführen.

Wir erwähnten bereits, wie schnell er drei Opern Richard Wagners zur Darstellung brachte. In den Tagen vom 27. Februar bis 5. März 1853, also in dem kurzen Zeitraum von einer Woche, brachte er diese drei Opern hinter einander mit denselben Kräften zur Aufführung, und gab somit einen glänzenden Beweis von den Fähigkeiten des Opern- und Orchester-Personals, welches er leitete.

Etwas ähnliches geschah in der Zeit vom 17. bis 21. November 1852, wo Lißt während Berlioz' Anwesenheit in Weimar den „Benvenuto Cellini“ dieses Componisten zweimal dirigirte, und zwischen beiden Opernvorstellungen dessen „Faust“ und „Romeo und Julie“ in einem großen Concert zur Aufführung brachte.

Das Unternehmen, Berlioz' Oper in Deutschland einzuführen, gehörte überhaupt zu den gewagtesten. Es war ein feierlicher und energischer Protest gegen das gänzliche Ignoriren und Verkennen eines dem deutschen Geiste so nahe verwandten Künstlers, es war eine Kriegserklärung in Sachen der Kunst gegen die Verächter des Genius, dessen Werk dem Pariser Coteriewesen einst zum Opfer fiel, um, wie man wenigstens hoffte, nie wieder zu erstehen.

Es war eben die überwältigende Energie und Consequenz, das hohe künstlerische Bewußtsein Lißt's nöthig,

jener Oper soweit als möglich in Deutschland Bahn zu brechen, welche er mit voller Ueberzeugung als ein Werk von besonderem Werthe anerkannte.

In einem Aufsatz über Bethovens „Fidelio", welchen die „Neue Zeitschrift für Musik" veröffentlichte, spricht er sich über den „Benvenuto Cellini" in folgender Weise aus: „Es existirt in unserer Zeit ein zweiter „Fidelio"; ein Werk voll hoher, mächtiger Conception, welches gleichfalls aus dem Geist eines symphonisch groß gewordenen Meisters hervorgegangen ist, der aber den Unterschied der dramatischen Behandlung schneller erfaßt, die nothwendigen Erfordernisse und Hülfsmittel derselben gewandter handhabt als Beethoven. Wir sprechen vom „Benvenuto Cellini" des Hector Berlioz. Noch hat seine Stunde nicht geschlagen, und leider steht es dem Componisten sehr im Wege, daß er jetzt noch unter den Lebenden wandelt. Ist aber einmal der Zeitpunkt gekommen, wo die verschiedenen localen Kleinlichkeiten, an deren Widerstand das Werk an verschiedenen Orten scheiterte, beseitigt sind, so wird es als eins der bedeutendsten unserer Zeit erkannt und gewürdigt werden, und die Weimarische Bühne darf sich dann rühmen, die erste gewesen zu sein, die es der Vergangenheit entzogen hat." —

Daß Lißt Robert Schumanns „Genoveva", welche

in Leipzig im Jahre 1850 zum ersten und letzten Male gegeben wurde und dort dem Unverstand und den Parteien zum Opfer fiel, im Jahre 1855 wieder auf das Repertoir einer deutschen Bühne brachte, ist ein neues Opfer auf dem Altar der Kunst, das man, um es recht zu würdigen, freilich nicht von der practischen sondern nur von der rein künstlerischen Seite betrachten muß; und eben dahin gehört die Aufführung von Franz Schuberts „Alfonso und Estrella".

Von vielleicht größter Bedeutung, allem Voraus-gegangenen während Lißt's Laufbahn als Dirigent gegenüber, wird die Einführung von Wagners neuem großen Tonwerk, dem „Ring der Nibelungen" sein, dessen erster Theil, das „Rheingold", sich bereits seit Monaten in Partitur in den Händen Lißt's befindet. Möchte, es sei uns hier ein leiser Ausruf unseres Gefühls gestattet, dieses neue Werk des Componisten ihm ein Stern werden, der ihn in das noch immer verschlossene Vaterland zurückführt! Ein Krieg, dem kein Frieden folgt, ist mehr noch ein Act der Barbarei, als jeder andere — und das schönste Vorrecht der Fürsten ist das, zu verzeihen! — —

Lißt's Ruf als Dirigent und Interpret der neuesten musikalischen Schule in Deutschland mußte bald nach außen dringen. Bei jeder auftauchenden neuen musi-

kalischen Erscheinung richteten sich die Blicke von Freund und Feind fragend nach Weimar, ob und in welcher Weise Lißt an ihren künstlerischen Manifestationen Theil nehmen würde. Daß er in Folge dessen mit Texten, Partituren, Briefen, Dedikationen u. s. w. von großen und kleinen Geistern, bekannten und unbekannten Componisten und Dichtern überhäuft ward, welche sein Urtheil, seinen Rath, seine Verwendung, seine Theilname in aller Weise beanspruchen, ist leicht zu begreifen. Welche Thätigkeit er hier entfaltet, wie viel er seiner Prüfung unterwirft, und wie mannigfach er das Bessere seiner Theilnahme und Unterstützung würdigt, ist nur denen bekannt, welchen das Glück zu Theil wurde, in der Nähe des außerordentlichen Mannes zu leben. Wie viele Stunden und Tage seiner kostbaren Zeit wurden ihm hierdurch schon geraubt, und wie vieles vermag er noch trotzdem für die Kunst als Dirigent, Componist, Schriftsteller, Lehrer und Freund zu leisten! —

Um Werke von Wagner und Berlioz zu hören, zog die musikalische Welt Deutschlands Jahre lang nach Weimar. Um Werke von Lißt selbst, um sein Spiel und ihn selbst zu hören und zu sprechen, zieht noch jetzt alljährlich die Künstlerwelt durch Weimar. Nur in seltenen Fällen folgt Lißt einer auswärtigen Einladung

zur Direction fremder Kapellen. So lud ihn unter Andern der regierende Herzog Ernst von Sachsen-Coburg-Gotha zur Direction seiner neuesten Oper, „Santa Chiara", im März 1854 nach Gotha ein: Lißt folgte der Aufforderung, und empfing vor der dritten Aufführung in der Niemand fremd gebliebenen liebenswürdigen Art und Weise des Fürsten, der zugleich ein so begabter Jünger der Kunst ist, das Comthurkreuz des Ernestinischen Hausordens.

Am 22. und 23. Juni 1852 dirigirte Lißt das Musikfest zu Ballenstedt, am 3. bis 5. October des folgenden Jahres das zu Carlsruhe. Wie bedeutend besonders das letztere war, ist eine hinreichend bekannte Thatsache, die wir hier nur in Erinnerung zu bringen haben, um etwas Anderes daran zu knüpfen.

Die Gegner der ganzen modernen Schule haben sich bei ihren Angriffen immer mit Vorliebe gegen Lißt gewendet, in der richtigen Erkenntniß, daß er der künstlerische Mittelpunkt und Vorkämpfer aller der Ereignisse sei, welche seit den letzten Jahren die musikalische Welt bewegen, daß also mit der Verdächtigung seiner wirksamen Vertretung auch der Sache selbst die empfindlichste Niederlage bereitet werden könnte. Obgleich ihnen das zwar in keiner Weise gelungen ist, ergreifen sie doch jede Gelegenheit, um von Neuem

den Versuch eines Beweises zu machen, daß Lißt mindestens „keine Befähigung zum Dirigiren habe," daß dem „Virtuosen" auf dem Pianoforte die künstlerische Leitung von Instrumental- und Vocalmassen nicht gelinge u. s. w.

Bei dem Carlsruher Musikfeste tauchten diese Anklagen häufiger und erbitterter als jemals auf. Als Antwort darauf wurde ein Brief Lißt's veröffentlicht (in der ausgezeichneten Monographie von Hoplit über das Carlsruher Musikfest), welcher diese Anklagen auf das Glänzendste widerlegt. Da dieser Brief ein Actenstück ist, wie wir nur wenige in Sachen der Kunst besitzen, und für diejenigen, welche Lißt's Ansichten über die Kunst noch nie von ihm oder durch ihn vernommen haben, als Leitfaden dienen kann, heben wir einige Stellen daraus hervor: sie sind das künstlerische Glaubensbekenntniß eines der bedeutendsten Geister unserer Zeit.

„Die Werke", heißt es dort, „für welche ich öffentlich meine Bewunderung und Vorliebe bekenne, gehören der Mehrzahl nach zu denjenigen, welche die mehr oder minder namhaften — insbesondere die sogenannten „tüchtigen" Kapellmeister — wenig oder gar nicht ihrer persönlichen Sympathie werth finden, und zwar dergestalt, daß eine von ihnen veranstaltete

Aufführung zu den Seltenheiten gehört. Diese Werke, von denjenigen an, welche man jetzt gewöhnlich als dem Style der letzten Periode Beethoven's angehörig bezeichnet (und deren Ursprung man vor noch nicht langer Zeit, mit großem Mangel an Ehrfurcht, durch die „Taubheit“ und „Geistesverwirrung“ Beethoven's erklärte!) erfordern, meinem Urtheile nach, von Seiten der ausführenden Orchester einen Fortschritt — dem wir uns jetzt zu nähern scheinen, der aber noch weit entfernt ist, aller Orten seiner Verwirklichung entgegen zu gehen — einen Fortschritt in der Betonung, in der Rhytmisirung, in der Art, gewisse Stellen im Detail zu phrasiren und zu deklamiren, und Schatten und Licht im Ganzen zu vertheilen: mit einem Wort einen Fortschritt im Styl der Ausführung selbst. Dieser knüpft zwischen dem spielenden und dirigirenden Musiker ein Band von anderer Art, als das, welches durch einen unverwüstlichen Taktschläger gekittet wird. An vielen Stellen möchte selbst die grobe Aufrechterhaltung des Taktes und jedes einzelnen Takttheiles | 1, 2, 3, 4 | 1, 2, 3, 4 | einem sinn- und verständnißvollen Ausdruck entgegen arbeiten. Hier, wie allerwärts, tödtet der Buchstabe den Geist — ein Todesurtheil, das ich nie unterzeichnen werde, wie gehässig auch in ihrer er-

heuchelten Unpartheilichkeit die Angriffe ausfallen, welchen ich ausgesetzt sein mag.

Für die Werke von Beethoven, Berlioz, Wagner, ꝛc. sehe ich noch weniger als für andere die Vortheile ein, (die ich auch anderwärts mit Ueberzeugung bestreiten möchte) welche daraus entstehen könnten, daß ein Dirigent die Funktion einer Windmühle zu der seinigen macht, und im Schweiße seines Angesichts seinem Personale die Wärme der Begeisterung mitzutheilen sucht. Da namentlich, wo es sich um Verständniß und Gefühl handelt, um ein geistiges Durchdringen, um ein Entflammen der Herzen zu geistiger Gemeinschaft im Genusse des Schönen, Großen und Wahren in der Kunst und Poesie: da dürfte die Selbstgenügsamkeit und handwerksmäßige Fertigkeit der gewöhnlichen Kapellmeister nicht mehr genügen, sondern dürfte sogar mit der Würde und erhabenen Freiheit der Kunst in Widerspruch stehen! — Auch werde ich, mit Erlaubniß meiner gefälligen Kritiker, bei jeder weiteren Gelegenheit es bei meiner ungenügenden Fähigkeit (oder „Unzulänglichkeit") bewenden lassen, und zwar principiell, und einer inneren Ueberzeugung folgend, welche mich niemals zu der Rolle eines Takt-Profosses herabsinken lassen wird — eine Rolle, zu der mich fünf und zwanzig Jahre Er-

fahrung, Studium und aufrichtige Begeisterung für die Kunst in keiner Weise geeignet machen.

Bei aller Hochachtung, welche ich vielen meiner Collegen zolle, und bei aller Bereitwilligkeit, die guten Dienste, die sie der Kunst geleistet haben und noch leisten, mit Vergnügen anzuerkennen, glaube ich mich denn doch nicht verpflichtet, in jedem Punkt ihrem Beispiele nachzuahmen — und zwar eben so wenig, was die Wahl der aufzuführenden Werke, als was die Art ihrer Auffassung und Direction betrifft!

Ich glaube es schon einmal gegen Sie ausgesprochen zu haben: Die wirkliche Aufgabe eines Kapellmeisters besteht, meiner Meinung nach, darin, sich augenscheinlich überflüssig zu machen — und mit seiner Funktion möglichst zu verschwinden. — Wir sind Steuermänner und keine Ruderknechte.

Und selbst wenn dieser Ausspruch auf noch größere Opposition Einzelner stoßen sollte, bin ich außer Stand, eine Meinung, die ich für die richtige halten muß, zu ändern. Für die Weimarer Kapelle hat die Anwendung dieses Princips vorzügliche Resultate herbeigeführt, Resultate, welche selbst einige meiner jetzigen Tadler seiner Zeit lobend anerkannt haben. Darum werde ich fortfahren, ohne Entmuthigung, ohne falsche Bescheidenheit, der Kunst meine Dienste so

zu weihen, wie ich es für das Beste halte — und wie es wohl auch am Besten sein wird. —

Nehmen wir also den Fehde=Handschuh, welcher uns in Gestalt von Schlafmützen hingeworfen wurde, ohne Unruhe und Sorge auf, und beharren wir im Bewußtsein unseres guten Rechtes — und unserer Zukunft" — —

Daß eine Thätigkeit, wie sie die Leitung der musikalischen Angelegenheiten in einer kleinen Residenz erfordert, einen Geist, wie den Lißt's, unmöglich ausfüllen konnte, selbst wenn diese Leitung in der hohen künstlerischen Reinheit erfaßt wurde, wie Lißt sie durchführt, liegt auf der Hand. Es waren noch ganz andere Aufgaben zu lösen, die, obgleich alle in einem Zusammenhange stehend, und von einer großen Idee durchdrungen, doch jede für sich hinreichend gewesen wären, ein Künstlerleben vollständig und würdig auszufüllen. Lißt erfaßte sie aber alle zugleich und führte sie auch in wahrhaft erstaunenswerther Weise durch.

Die hohe Aufgabe, thatkräftig in die Entwickelung der Kunst einzugreifen, reformatorisch zu wirken und eine Erweiterung des ästhetischen Gesichtskreises, sowie eine höhere Ausbildung der Kunsttechnik durchzuführen, erforderte offenbar die vielseitigsten Mittel und Formen einer generellen künstlerischen Thätigkeit. Was den

Kunstzweig anbetrifft, dessen Ausbildung Lißt zuerst seine volle Thätigkeit gewidmet hatte, so war hier die vollendetste Meisterschaft von ihm ja längst erreicht. Er hatte die Klaviertechnik auf eine Höhe erhoben, welche Keiner vor ihm für möglich gehalten hatte. Einmal auf diesem Punkt angelangt, blieb ihm zunächst nur noch übrig, soviel als thunlich dafür zu sorgen, daß mit ihm das Geheimniß seiner Virtuosität nicht wieder für immer vom öffentlichen Kunstschauplatze verschwände.

Lißt bildete also Schüler, deren Talent ihm Bürge war, daß sie der Aufgabe gewachsen seien, in seine Intentionen einzugehen, und den Geist seiner Virtuosität, den Styl der Ausführung zu fassen. Er hat auf diese Weise eine Reihe von Schülern herangebildet, deren Name zum Theil schon rühmlich bekannt ist, wie z. B. Hans v. Bülow in Berlin, Klindworth in London, Mason in New-York und Andere mehr. — Solche, die nur kürzere Zeit bei Lißt studiren konnten, oder deren Talent der Aufgabe, ein Schüler Lißt's zu sein, auf die Dauer nicht gewachsen war, kommen hier nicht in Betracht, obschon ihre Zahl ziemlich bedeutend ist.

Auch andere Virtuosen, welche auf ihrem Gebiet Vorzügliches leisteten, wußte Lißt in seiner Nähe

dauernd zu fesseln, und als Mitglieder der Kapelle unter seiner Direction zu versammeln. Wir nennen hier vor Allen Joseph Joachim, einen der ersten Violinvirtuosen unserer Zeit, der als Concertmeister nach Weimar engagirt, dort mehrere Jahre blieb, bis er eine Berufung als Musikdirector und Concertmeister nach Hannover erhielt; ferner den vorzüglichen Cellisten Coßmann und die Violinisten Laub und Singer.

Als Leiter der Kapelle für die Ausführung und Verbreitung fremder Werke zu wirken, war aber Lißt nicht genug. Er wollte auch einen Commentar jener Werke, eine Interpretation seiner Kunstintentionen, eine glänzende Rechenschaft davon geben, warum er diese Werke und keine anderen hervorgehoben, aus welchen Gründen er ihnen seine Sympathie mit Aufopferung von Zeit und Kräften zugewendet hatte. Und so entstand eine Reihe ausgezeichneter schriftstellerischer Arbeiten, die er in verschiedenen selbständigen Werken, sowie in einer großen Anzahl von Artikeln in der „Leipziger Neuen Zeitschrift für Musik" niedergelegt hat. Die bereits erschienenen ästhetisch-kritischen Werke und Abhandlungen sind folgende:

De la Fondation-Goethe à Weimar. Leipzig, Brockhaus, 1851.

Lohengrin et Tannhaeuser de R. Wagner Leipzig, Brockhaus, 1851.

Von diesem Werke erschien im Jahre 1852 eine deutsche Uebersetzung.

Fr. Chopin. Paris, Escudier, 1852.

Diesen größern Werken schließen sich folgende Artikel aus der „Neuen Zeitschrift für Musik" an:

Ueber Webers Euryanthe — Beethoven's Fidelio — Gluck's Orpheus — Beethovens Musik zu Egmont — Mendelsohn's Musik zum Sommernachtstraum — Auber's Stumme von Portici — Meyerbeer's Robert der Teufel — Bellini's Romeo und Julie — Bojeldieu's weiße Dame — Donizetti's Favoritin — Schubert's Alfons und Estrella — Clara Schumann — Wagner's Fliegender Holländer — Wagner's Rheingold. In nächster Zeit werden ferner eine Reihe von Artikeln über Robert Schumann und über Hector Berlioz aus Lißt's Feder folgen, und eine Zahl selbständiger Werke sollen in längerer oder kürzerer Zeit der Oeffentlichkeit übergeben werden, mit denen sich Lißt beschäftigt, und von denen wir ein Werk über die Musik der Ungarn und Zigeuner, eins über Berlioz' Benvenuto Cellini und endlich eins über Franz Schubert hier im Voraus erwähnen. Die oben angeführten bereits veröffentlichten

Artikel werden übrigens auch in einer Gesammtausgabe dem größern Publikum noch zugänglich gemacht werden.

Es ist hier nicht der Ort, im Einzelnen auf Lißt's schriftstellerische Werke näher einzugehen, und nachzuweisen, daß er auch hier, wie überall, originell und selbstschöpferisch auftrat und uns eine Reihe von Muster-Analysen gegeben hat, von denen wir schon oben bemerkten, daß diese Arbeiten von ähnlichen ihrer Gattung nicht mehr und nicht weniger abweichen, als der „Lohengrin" von allen andern Opern, so daß mit der neuen Gestalt des musikalischen Drama's auch zugleich eine entsprechende Form der kritischen Behandlung gefunden wurde. Es ruht auf Lißt's Analysen der eigenthümliche Zauber, den eine große Individualität über Alles verbreitet, was sie unternimmt. Ein poetischer Hauch durchweht sie, der Alles vergeistigt und verklärt, was er berührt, der den erhebenden Glauben an die ewige Weihe der Kunst, an die göttliche Sendung des Genius in uns auf's Neue befestigt. Und weiter spricht aus seinen Schriften ein gereifter philosophischer Geist, ein Geist, den nicht die einsame Abstraction, nicht die kalte Reflexion des Denkens, sondern das Leben in seiner buntesten Fülle, in seiner größten Unmittelbarkeit gebildet hat. Inmitten des aufgeregtesten, von Unruhe

erfüllten Kunstlebens und der geräuschvollen und mannigfaltigen Anforderungen der Außenwelt wußte Liszt's seltener Geist sich die ungeschwächte Kraft und Fülle der reichsten und freiesten Anschauung zu bewahren. Er erreichte jene beneidenswerthe Höhe der Lebensbetrachtung, auf welcher den in sich vollendeten, harmonisch gebildeten Menschengeist nichts mehr beirren kann.

Alle, die mit Lißt in nähere Berührung kamen, haben seine außerordentliche Begabung, auch die scheinbar fremdesten Erscheinungen der entferntesten Gebiete zu erfassen, erfahren und hervorgehoben. In seinen Schriften hat er aber alle von ihm gehegten Erwartungen noch übertroffen. Es ist nicht nur der denkende Musiker, den wir in ihnen reden hören: es ist der Geist, der alle Beschränkung und Einseitigkeit einer besondern Kunstübung überwunden, das Wesen aller Künste mit gleichem Verständniß erfaßt hat, und damit zugleich eine edle, fast ideale Humanität an den Tag legt, die für das frei und groß Gedachte und ideell und poetisch Empfundene auch einen Boden der Verwirklichung zu gründen sucht, auf dem die Jünger aller Künste die Anleitung und die Mittel zu einer gleichgeläuterten Kunstbetrachtung, und von ihr aus zu gleich hohen Kunstleistungen fänden, wie sie der Meister der

Töne dem staunenden Hörer so oft vor die Seele und zu ihrem Herzen geführt hat.

Einen schlagenden Beweis, wie Lißt diese universelle Anschauung der Kunst durchführt und deren praktische Verwirklichung erstrebt, gab er sogleich in seiner ersten Schrift über die Göthestiftung in Weimar. Hier entwickelt er die großartige Idee eines jährlichen Preisausschreibens von 1000—3000 Thalern für zu krönende Werke der Dichtkunst, der Malerei, der Bildhauerkunst und der Musik in abwechselnder Reihenfolge. Die dadurch gewonnenen Werke sollten Eigenthum der Göthestiftung und somit der Stadt Weimar werden. „Anerkennung, Aufmunterung und Unterstützung" bezeichnet Lißt als die wesentlichen Elemente der Erhebung und Förderung der Kunst, die dem wahren Talente um so nöthiger sind, als es unter der erdrückenden Masse der gewöhnlichen Erscheinungen sich nur durch außerordentliche Anstrengungen, und selbst dann noch nur unter besonders begünstigenden Glücksumständen empor zu arbeiten vermag. Die Vortheile, welche durch die Ausführung von Lißt's Ideen der Göthestiftung somit jedem productiven Künstler, und zwar mit Umfassung aller Künste, entspringen mußten, wären von einem Umfang und einer Tragweite, wie sie bis jetzt kein anderes Institut gewähren konnte. Ein Preis in

dem angegebenen Betrage, von einem Comité nahmhafter Künstler aller Branchen aus allen deutschen Landen zuerkannt; unter Feierlichkeiten ertheilt, welche der Wichtigkeit der Sache angemessen wären; die Proklamation der gekrönten Namen in den gelesensten Journalen Deutschlands; die eventuelle Aufführung des gekrönten Werkes durch tüchtige Kräfte vor einem zahlreichen Publikum; der Druck und die Verbreitung des in Rede stehenden Werkes, wenn es sich dazu eignet, durch die Stiftung selbst — das sind die von Lißt gemachten Vorschläge, die in ihrer Großartigkeit an die Zeit der Blüthe der griechischen Kunst und ihrer Olympiaden erinnern. Die Verwirklichung dieser Ideen würde Alles in sich schließen, was der Künstler der Gegenwart bedarf, um, soweit es von äußeren Verhältnissen abhängen kann, ein für allemal in seiner öffentlichen Stellung gesichert zu sein, und den energischsten Antrieb zu freierem, großartigem und sorgenfreiem Schaffen zu erhalten. Was Lißt hier in Aussicht stellte, ist nicht ein luftiges Phantom idealer Träume, sondern es trägt die Bürgschaft des Gelingens in sich selbst. Leider wurde ihm bis jetzt noch nicht der materielle Beistand zu Theil, dessen diese Göthestiftung bedarf, um ins Leben zu treten. Aber selbst, wenn sie nie verwirklicht würde, wofür wir jedoch die Hoffnung

noch nicht aufgegeben haben, hat sich Lißt hier selbst ein Denkmal gegründet, welches deutlicher, als alle Tradition, der Nachwelt beweisen wird, wie groß, universell und erhaben Lißt die Sendung des Künstlers und die Idee der praktischen Verwirklichung einer idealen Kunstanschauung zu erfassen und durchzuführen wußte. —

Sollte denn — um das Gute nirgend zu unterlassen, muß auch hier darauf hingedeutet werden — das so reich gesegnete, so kunstsinnige Thüringen nicht mit eigenen und alleinigen Mitteln diese Göthestiftung herzustellen und zu erhalten vermögen? Ein Kranz in Wohlhabenheit blühender Städte wird hier gefunden — betheiligte sich eine jede nur annähernd nach ihren Kräften, unterstützten die verehrten und beliebten Fürsten, welche den so schönen Theil unseres deutschen Vaterlandes mit verständiger und milder Hand regieren, jene Idee nur so weit, wie sie dies in andern zahlreichen Fällen thuen, wie leicht würde es sein, ein so prächtiges, so resultatreiches und unvergängliches Denkmal aufzurichten, was wiederum dem Lande zur Ehre und zur Zierde gereichen würde in unermessener Weise, was von Vortheilen begleitet sein würde, die wir oben nur andeutend geschildert haben. Wenige Hände schon vermögen einen dauernden und kräftigen Bund zu schließen — wo sind diese Hände? — —

Wir haben jetzt noch Lißt als schaffenden Künstler auf dem Gebiet der Musik ins Auge zu fassen, und hier die Consequenz seiner reformatorischen Kunstbestrebungen nachzuweisen. Lißt als Componist ist eine Erscheinung, von welcher in der Gegenwart noch höchst unklare, einseitige und theilweise sogar falsche Begriffe herrschen, die sich theils auf veraltete Ansichten, theils auf verkehrte Traditionen stützen, von der Zeit seines ersten Auftretens als Virtuos herrührend. Seitdem Lißt als Künstler der äußern Welt ferner gerückt wurde, seitdem die Mitwelt die unmittelbare Anschauung seiner Person und, durch diese, die unmittelbare Bekanntschaft mit seinen Werken entbehrt, hat sich der Glaube, daß Lißt eigentlich nur nebenbei Componist sei, daß er streng genommen nur für sich, und zu dem Zweck der eigenen virtuosen Aufführung componire, nicht nur erhalten, sondern er hat auch in der weiteren Ansicht noch neue Nahrung gefunden, daß Lißt seit seiner Ansiedelung in Weimar eigentlich nur am Dirigentenpult und Schreibtisch für das moderne Kunstideal wirke, und, weil er dies so kräftig, energisch und hingebend durchführe, auch hinlänglich hierdurch in Anspruch genommen werde. Man könnte diese irrige Meinung zwar schon vielfach durch Hinweisung auf die große Reihe von Werken widerlegen, welche Lißt grade in den

letzten Jahren theils als neu geschaffen, theils in Umarbeitungen und neuen Ausgaben hat erscheinen lassen. Aber einestheils ist es eine bekannte Thatsache, daß musikalische Werke von tieferem Gehalt, namentlich wenn sie bedeutende Anforderungen an die Technik der Ausführenden stellen, sich nur sehr langsam in die Concertsäle und musikalischen Salons, und noch langsamer in die Kreise des häuslichen Musikdilettantismus Bahn brechen, und daß oft eine Reihe von Jahren vergeht, ehe bedeutende Werke im Bewußtsein des Publikums Wurzel fassen können. Wir brauchen nur an das Schicksal der spätern Beethoven'schen, der Schubert'schen und Schumann'schen Compositionen zu erinnern. Doch müssen wir anderntheils hinzufügen, daß selbst bei Bekanntschaft mit sämmtlichen seit den letzten sechs Jahren von Liszt edirten Werken doch immer nur der geringere Theil seiner Compositionen, und unter diesen noch nicht die bedeutendsten, erschöpft sein würde. Im Gegentheil haben wir in nächster Zukunft noch die Veröffentlichung von Werken zu erwarten, nach deren Erscheinen die große Bedeutung, die Liszt als Componist in der Gegenwart schon einnimmt und in Zukunft noch mehr behaupten wird, den Meisten erst nach und nach klarer werden dürfte.

Wenn es noch möglich war, daß eine im J. 1844

erschienene kleine biographische Skizze Lißt's mit den Worten schließen konnte: „Lißt's Compositionen bestehen größtentheils in Bearbeitungen fremder Tonwerke, Umschreibungen, Uebertragungen, Phantasien, Paraphrasen und dergleichen" — so dürfte eine Biographie dieses Künstlers im Jahre 1855 mit Aufstellung derartiger Absurditäten einen schwereren Stand haben, und selbst denen, welche von Lißt's Compositionen nur einen sehr oberflächlichen Begriff haben, als lächerlich erscheinen.

Machen wir uns also zunächst mit Lißt's Claviercompositionen etwas näher vertraut, und fassen wir hier sogleich seine „Uebertragungen fremder Tonwerke" mehr in's Auge. Wir folgen hierbei der Entwicklung einer anerkannten kritischen Feder in einer größeren Besprechung von Lißt's Claviercompositionen, bei Gelegenheit seiner Illustrations du Prophéte de Meyerbeer.

Als Lißt vor ungefähr 25 Jahren durch Analogien, die ihm in Rom, seinem damaligen Aufenthaltsorte, vielleicht näher lagen, als anderswo, auf den Gedanken geführt wurde, daß — gleichwie die monumentalen Gemälde aller Schulen durch Vervielfältigung mittelst Kupferstich, Stahlstich, Lithographie u. s. w.

zur Kenntniß und zum Besitz aller gebracht und der größten Popularität theilhaftig werden — auch den großen Schöpfungen im Gebiet der Instrumentalmusik, durch getreue und vollständige Wiedergabe, mit Jedermann zu Gebote stehenden Mitteln, richtige Würdigung und allseitige Verbreitung gesichert werden könne: war man noch an „Arrangements" gewöhnt, in denen kaum die allgemeinen Züge der Composition festgehalten waren, aber von der instrumentalen sowie dynamischen Wirkung ganz abgesehen wurde. Inmitten dieser Zustände erschien nun Lißt's Uebertragung der C-moll Symphonie von Beethoven, eine Arbeit, in der sich die bestimmte, consequent und mit allen Hülfsmitteln der vollkommensten Technik durchgeführte Absicht offenbart, das bekannte Meisterwerk nach den Intentionen seines Schöpfers auf's genaueste, bis in die kleinsten Einzelheiten der Partitur, mit möglichster Nachahmung des instrumentalen Colorits und mit Ersetzung der orchestralen Massenwirkungen durch genau entsprechende Claviereffecte wiederzugeben. Die Würdigung eines solchen Unternehmens war Anfangs, aus verschiedenen Ursachen, eine getheilte. Erst als Lißt mehrere Jahre später nach Deutschland kam, und durch den Vortrag jener Transscription, der er auch diejenige der Pastoral- und 7. Symphonie beigesellte, den prak-

tischen Beweis für die Wahrheit und Lebensfähigkeit seiner Idee lieferte, rieb man sich die Augen und sah sich nach etwas um, das doch geschehen sein mußte: die Pagoden der Stillstandspartei schüttelten den ewigen Zopf und protestirten; aber die einem so vernünftigen als nothwendigen Fortschritt geneigten Männer hielten mit ihrer Anerkennung nicht zurück. Es war die Zeit, wo es Mendelssohn bereits gelungen war, den unheilbar scheinenden Bruch zwischen Classicität und nach beethovenschem Romantismus zu beseitigen, und durch diese Versöhnung der Zukunft alle Elemente zu erhalten, deren sie zum wahrhaft gedeihlichen Fortschritt in der Kunst bedarf, — wo Gade wenig bekannt war, Schumann noch vergebens an die Pforten des Ruhmestempels pochte, und der rüstige Marx eben erst angefangen hatte, den wüsten Schutthaufen alter zusammengefallener Theoreme aus dem Wege zu räumen.

Indeß verfolgte Lißt mit allem Feuereifer und strenger Consequenz die betretene Bahn. Wie sich seine Entdeckung nach der orchestralen Seite hin bewährt hatte, sollte sie auch auf Sätze angewandt werden, in denen ihrer ursprünglichen Composition nach die Hauptwirkung durch die menschliche Stimme erzielt wurde. Bis jetzt hatte man bei Wiedergabe vocaler Melodien auf dem Piano sich der 2—3gestrichenen Octave be-

dient und die Begleitungen der linken Hand zugewiesen. Die schönste und rührendste Menschenstimme, den Tenor, hatte man auf dem Piano noch nicht zu vertreten gesucht. Lißt erfand zuerst jene reizende Art, die Melodie in der Tenorlage zu geben und die Begleitungen beiden Händen anzuvertrauen, wodurch erstere mit der eindringlichen Kraft einer schönen Männerstimme zu Gehör kam, letztere aber eine große harmonische Ausbreitung und die möglichste Beweglichkeit erhielten. In den Uebertragungen Schubert'scher Lieder legte er sofort die glänzendsten Resultate seiner Erfindung nieder. Nichts kann dem Enthusiasmus verglichen werden, womit die ersten dieser Uebertragungen aufgenommen wurden. „Erlkönig", „Ständchen", „Ave Maria" ꝛc. gehören heute noch zu den schönsten und lebhaftesten Erinnerungen des deutschen Concertpublicums, und Schubert, bisher noch wenig bekannt, drang jetzt erst plötzlich in die Massen.

Es zeigt sich aber ein großer und wesentlicher Unterschied zwischen den symphonischen und den obenerwähnten Liedübertragungen. In den letzteren macht sich ein neues Element bemerklich, die Umschreibung. Die Melodie ist bei jeder Wiederkehr mit Figurationen begleitet, zu welchen der prototypische Lißt aus irgend einer Wendung der ursprünglichen Begleitung, dem

poetischen Inhalte der Strophe, oder einem ähnlichen ästhetischen oder formalen Motive, Anlaß nahm.

Wenn Lißt, um Orchesterwerke von Beethoven und Berlioz, Weber und Rossini wiederzugeben, Alles entfaltete, was das Piano in seiner gegenwärtigen Vollkommenheit an compacter Harmonie, polyphoner Articulation, Klangverschiedenheit, Schnellkraft und dynamischem Gehalte zu bieten vermag, so zauberte er aus demselben in seinen Liedumschreibungen den seelenvollsten Gesang, jenen leidenschaftlichen, bald zarten und hinsterbenden, bald sonoren und vibrirenden Ausdruck, der vor Lißt dem trockenen Schlaginstrumente gar nicht abzugewinnen schien, jene tausend und abermaltausend ganz aus der eigensten Natur des Claviers gegriffenen, fast immer neuen Gänge, Figuren und Cadenzen, die unter der unfehlbaren Applicatur ihres Erfinders so perlend von den Tasten rieseln, daß sie uns bald erstaunen machen, bald ergötzen, aber stets reizen. In der That, wenn wir die lange Reihe edirter Lied-Paraphrasen von Lißt überblicken, in welcher sich von Schubert allein 60 Stücke befinden, und die bedeutendsten deutschen Lyriker, wie Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Weber, Franz, u. A., so wie die Italiener Rossini, Donizetti, Mercadante u. A. mit dem Schönsten, was sie boten, vertreten sind, so kön-

nen wir uns des Geständnisses nicht erwehren, daß uns bei keinem Claviercomponisten ein solcher Schatz der erquisitesten und originellsten Details vorgekommen ist, nicht einmal zu gedenken der Erweiterung und sinnreichen Anwendung vorhandener Gemeinplätze, wie des Trillers, des Tremolo, des Arpeggio, des Glissato, chromatischer, mehrstimmiger und durchbrochener Gänge.

Aller Anerkennung werth ist ferner der eminente Fleiß in der äußern Factur, die häufige Beifügung brillanter oder leichterer Versionen, eine Sorgfalt in Bezeichnung des Ausdruckes und Angabe des Fingersatzes, die leider bei älteren Autoren oft so sehr vermißt wird, daß der richtige Vortrag ihrer Werke, wo er nicht traditionell ist, förmlich in Frage steht, und endlich besonders in den letzten zehn Jahren eine neue Schreibart, welche sich besonders durch genaue Ausscheidung des von jeder Hand vorzutragenden Antheils auf die betreffenden Systeme und durch die öftere Abtheilung der Notengruppen nach Realrhythmen vortheilhaft auszeichnet und zur Nachahmung empfiehlt.

Indessen ist es weniger das eminente Verdienst Lißt's um die Technik und die äußere Form des Claviersatzes, als vielmehr sein Streben nach einer Umgestaltung der innern Form und dessen bisherige

Resultate, dem wir unsere Aufmerksamkeit zuwenden wollen.

Wenn man Lißt hie und da vorwirft, er bewege sich zu wenig in den hergebrachten Kunstformen, so beweist das eben nur, daß man sich entweder in der Formenlehre oder in Lißt's Arbeiten zu wenig umgesehen hat. Man findet bei diesem Componisten das Lied und dessen angewandte Formen, die Etude, die Variation, das Rondo und die Sonatenform, so wie mehrere der vorhandenen Mischformen mit eben so viel Gewissenhaftigkeit und Erfolg, als bei irgend einem andern Autor, angewandt. Aber wir gestehen, daß es in unsern Augen ein sehr banales Verdienst wäre, sich stets passiv unter das Joch von Formen zu beugen, die gerade dadurch zu einer so tyrannischen Herrschaft gelangt sind, daß sie solche, welche vor ihnen bestanden, und die man ehemals für ganz vollkommen hielt, verdrängten, woraus billig folgt, daß auch sie einmal wieder andern das Feld räumen werden. Wer weder Bedürfniß noch Geschick hat, in diesem Gebiete Neues zu schaffen, der wird sich an das Gegebene halten, aber er darf daraus keine Berechtigung ableiten, das Neue zurückzustoßen, wenn es nur einigermaßen gelungen ist und eine Möglichkeit des Fortbestandes zeigt. In unserer Zeit, die seit Beethoven wenig Neues von Formen

hergab, ja in dieser Beziehung sogar einen theilweisen Rückschritt von den späteren zu den früheren Werken jenes Meisters beliebte, konnte uns Lißt's Bestreben, die Formen welche er in Behandlung nahm, vielseitig auszubeuten, zu erweitern und zu verschmelzen, nur angenehm ansprechen und mit dem Wunsche anderwärtiger Nachahmung erfüllen.

So machte Lißt die Etude in seinen zahlreichen Originalwerken dieser Gattung, welche für alle Zeiten der Probirstein des fertigen Pianisten sein werden, zur Darstellung von Objecten fähig, die sonst nur größern musikalischen Formen zugänglich schienen. Er gab ihr einen nicht blos technischen sondern auch musikalischen Charakter von größter Entschiedenheit und machte eine rühmliche Ausnahme von jenen Componisten der Gegenwart, die die Etude dadurch aus der Reihe der Claviersatzformen zu verbannen bemüht sind, daß sie dieselbe blos noch als eine gewisse Art, gewöhnliche melodische Erfindungen zu redigiren, ansehen.

Mehr noch als an dieser Gattung, fand Lißt am Liede die glücklichste Anlage zu einer formalen Entwickelung, wie man sie vor ihm nicht kannte. Es ist hier nicht der Ort über Lißt's Originalcompositionen für Gesang zu sprechen, wovon über 50 Stücke er-

schienen sind, die die aufmerksamste Betrachtung verdienen, noch weniger über die vorwaltende Neigung dieses Componisten zur Lyrik, sondern es handelt sich für uns lediglich darum, dem Bestreben gerecht zu sein, wodurch das Lied instrumental-selbständig gemacht und bis zu den äußersten Grenzen des Möglichen erweitert wurde, indem es den Glanz der Etude, den reizenden Wechsel der Variation und die anmuthvolle Ungebundenheit der Phantasie sich aneignete, ohne etwas von der ihm natürlichen edlen Einfachheit aufgeben zu müssen, die durch solche Contraste gelegentlich noch erhöht werden konnte. — Während uns im gesungenen Liede immer das Zusammenwirken zweier Factoren fühlbar wird, mit all' den Mißverhältnissen, die aus der überwiegenden Geltung des Einen und der gänzlichen oder theilweisen Unterordnung des Andern häufig entspringen müssen, muthen uns aus dem instrumentalen Liede in Lißt's Behandlung die vollkommene Harmonie aller Theile und eine wohlthuende Abrundung des Ganzen so freundlich an, daß uns — einmal abgesehen von dem Klange einer wirklich schönen menschlichen Stimme — die Wahl zwischen dem Original und der Bearbeitung selten schwer wird. — Dieselbe Breite und sinnige Abgrenzung zeigt Lißt in den angewandten Lied-

formen als in den zahlreichen Tänzen und Märschen eigener und fremder Erfindung.

Die Form der Variation wurde von Lißt weniger bevorzugt. Was sollte er auch mit der Formal-Variation beginnen, welche bei ihm längst in die Umschreibung aufgegangen war, die jeden Reiz derselben hatte, ohne ihre Fehler, und vor Allem für die Kunstform eines ganzen Stückes, dessen Theil die Variationen ausmachen konnten, die so anstößige Unterbrechung ausschloß, welche uns seit lange her alle „Veränderungen" alten Styles — wenige Ausnahmen abgerechnet — lästig macht. Was Lißt aber in dieser Gattung zu leisten im Stande wäre, zeigen uns die wenigen Beispiele derselben, die sich bei ihm finden, wie die Variationen über den Boleros aus der „Jüdin" oder jene über „la ci darem" und andere. —

Die sonatenförmigen Sätze Lißt's theilen sich in zwei äußerlich von einander verschiedene Gattungen. Während sich einzelne derselben entschieden innerhalb der Grenzen instrumentaler Wirkung abschließen (z. B. die erste der neuesten Etuden), liegen anderen orchestrale Vorstellungen zu Grunde (z. B. dem Allegro eroico), was uns nicht sehr wundern darf, weil Lißt von den Uebertragungen symphonischer

Werke her gewohnt sein mußte, jene Form von dieser Seite zu betrachten und zu behandeln.

Eine eigene Gestaltung nun zeigt sich an Lißt's Clavierstücken über Opernmotive, einer Art der Composition, die lange vor ihm eingeführt war, aber durch die neuen und wirksamen Mittel, womit er ihr zu Hülfe kam, eine große Umwandlung erlitt. In dem Maaße, als die geschickte Wahl fremder Motive dem Verdienste eigener Erfindung nicht gleich kömmt, sind die Anforderungen an innere und äußere Factur größer, und es giebt somit einen gemeinsamen Maaßstab für die relativen Vorzüge von sogenannten Originalcompositionen und den Bearbeitungen fremder Themen. Der ausübende Künstler ist durch seinen Standpunkt dem Publikum gegenüber stets auf die unmittelbare Wirkung angewiesen, und muß mithin darauf bedacht sein, weniger das Abstracte als das Concrete, weniger für die Meditation als für das sofortige Verständniß, weniger für das Auge als das Ohr, weniger für den Geist als das Herz zu schreiben. Wenige verstanden es wie Lißt, solchen Anforderungen zu genügen und gleichwohl der Kunst wahrhaft und dauernd zu nützen. In jedem seiner Werke der in Rede stehenden Gattung giebt sich die bestimmte Absicht kund, die demselben zu Grunde lie-

genden Gedanken durch öftere Wiederholung und stets neue Darstellung unter den möglichst verschiedenen Gesichtspunkten geltend und erfaßbar zu machen, wodurch nothwendigerweise das Bedürfniß einer fortwährenden Steigerung eintrat, welches in dem weiten Gebiete der neuerrungenen technischen Vortheile seine vollkommene Befriedigung finden konnte. Ein solches Verfahren bedingte vor Allem große Formen mit hinlänglichem Raume für Sätze und Gegensätze, um den Rahmen zu einem wirkungsvollen Gemälde mit den schönsten Contrasten zu bilden, und mußte unterstützt werden durch jenen trefflichen Styl, der mit Ausmerzung alles nackten und unmotivirten Passagenwerkes, was in den Compositionen des Virtuosenthums der drei ersten Decennien dieses Jahrhunderts so üppig wuchert, das technische Brillo nur im engen Anschlusse an einen melodisch-modulatorischen Plan duldet, und der als ein entschiedener Fortschritt und Gewinn zu betrachten ist, welcher nie wieder aufgegeben werden darf. — So griff nun Lißt in die Partituren weltbekannter Opern, entnahm denselben die ihnen am meisten charakteristischen Motive und ordnete sie mit sinnigem Erfassen des Inhaltes der dramatischen Handlung selbst zu einem lebensvollen

Gebilde, über welches er alle Zauber einer unerschöpflichen technischen Erfindung, der regsten Phantasie und der feinsten geistreichsten Combination verschwenderisch ergoß.

Die Möglichkeit, die Hauptmomente eines musikalischen Drama's auf dem formal und real engsten Raume zusammenzudrängen und mit neuen Mitteln wiederzugeben, bewährte sich in Lißt's Versuchen am „Robert“ und „Don Juan“ auf eine bewundernswerthe Weise, und es gelang so der Musik, in dem ungeheuren Bereiche ihrer eigenen Hülfsquellen eine Darstellungsart zu finden, welche weder von der Malerei, noch von der Poesie erlangt werden konnte, weil die erstere immer blos einen einzelnen Moment des großen Ganzen zu erfassen vermöchte, die letztere aber das dramatische Element ganz aufgeben, und zu den Mitteln und Formen der epischen Gattung greifen müßte. Freilich wird hierbei eine Anlage des musikalischen Drama's vorausgesetzt, welche einem solchen Verfahren durch prägnante Situationen und concentrische Haltung entgegenkommt. Wo dies nicht der Fall ist, muß der Weg eingeschlagen werden, den Lißt zum ersten Male in seinen Illustrations du Prophète betreten hat, in welchen er, in drei aufeinander folgenden Heften, deren jedes für sich ein Ganzes bildet, immer ein besonderes musikalisches Genrebild mit kühner Zeichnung entwirft, indem er charak-

teristische und verwandte Hauptmotive, wie den Triumph des Propheten, den Schlittschuhtanz, das Treiben der Wiedertäufer, hervorhebt und organisch verbindet. Im letzten, dem vierten Heft, entfaltet Lißt eine Instrumental-Fuge (für Orgel oder Pianoforte zu 4 Händen), von den großartigsten Dimensionen und kühnsten Wendungen, aus dem kirchlichen „Ad nos, ad salutarem,“ eine Fuge, die in ihrem formalen Bau, wie in der technischen Behandlung des Instrumentes wiederum einzig in ihrer Art dasteht.

Wir können diese kurze Uebersicht der Bearbeitung von Opernmotiven nicht schließen, ohne noch einer Reihe von Paraphrasen und Transscriptionen kurz zu gedenken, die, in einfacher Gliederung, meist die mehr oder minder freie Behandlung von nur zwei Hauptmotiven verbinden, deren charakteristische Wahl und geistvolle Verbindung aber den scharfblickenden Kenner und den Meister der Form darthuen.

Hierher rechnen wir vor Allem die Paraphrase des „Hochzeitsmarsches“ und „Elfenreigens“ aus Mendelssohns „Sommernachtstraum“, das „Capriccio alla Turca“ über Motive aus Beethovens „Ruinen von Athen“, ferner Bénédiction et serment aus Berlioz „Benvenuto Cellini“, Andante-Finale und Marsch aus Raff's „König Alfred“ und die fünf Stücke aus Wag-

ners „Tannhäuser“ und „Lohengrin“, denen Lißt eine solche formelle Abrundung und ein so schönes instrumentales oder vocales Colorit zu geben wußte, daß er hier das Höchste erreicht hat, was in Uebertragungen und Paraphrasen überhaupt geleistet werden kann.

Von der Genialität und schöpferischen Kraft Lißt's bei Erfassung und Neugestaltung fremder Kunstwerke liegt uns aber noch ein merkwürdiges und in der Geschichte des Clavierspiels einziges Beispiel in einer Reihe von Transscriptionen von Instrumentalwerken vor, eine Gattung, die Lißt erst geschaffen hat. Sie sind wohl zu unterscheiden von seinen oben zuerst erwähnten Partitions de Piano. Es handelt sich hier nicht um Uebertragung von Partituren auf das Clavier, sondern um Uebertragung von Clavierwerken fremder Meister in den modernen Styl und Claviersatz. Diese Arbeiten sind das Resultat des tiefsten Studiums und der umfassendsten Kenntniß des Styls aller Zeiten und Componisten, verbunden mit der vollkommensten Beherrschung aller Mittel der Kunst. Es galt die Herstellung eines mustergültigen Claviersatzes, welcher aus dem Aggregat aller der Momente gebildet war, die einerseits aus dem angestammten und reinen Vermögen des Pianofortes als Instrument und andererseits us der Steigerung aller historisch überlieferten Wir-

kungen, nach Maßgabe eines auf Verbesserung des Instrumentes und der Applicaturen basirten Fortschrittes gezogen werden konnten.

Lißt wollte diese Reformation des Claviersatzes aber nicht vollenden, ohne zuvor an sich selbst das schlagendste Beispiel der Selbstkritik zu üben, indem er seinen eigenen, früher behandelten Claviersatz sorgfältig revidirte und theilweise umgestaltete. Auf diese Weise entstand die totale Ueberarbeitung in den zweiten, neuen Ausgaben seiner 18 großen Etuden, seiner 15 ungarischen Rhapsodien, seiner 14 Clavierstücke in den „Années de Pèlerinage“, seiner Walzer und mehreren andern einzeln erschienenen Compositionen, von denen er die früheren Ausgaben jetzt gradezu für ungültig und als für ihn nicht mehr existirend erklärt.

Nach diesem Vorgange begann Lißt nunmehr, diese strenge Kritik auch an Werken anderer Meister, früherer Perioden zu üben. Denn der Musterstyl, den Lißt geschaffen hatte, und der als technische Seite der virtuosen Kunstform prägnant und concis gefaßt sein mußte, konnte in der Kunstgeschichte nur dann auf allgemeine und nothwendige Berechtigung Anspruch machen, wenn zunächst sein Verhältniß zur Historie, und sodann zur absoluten Idee nachgewiesen war. In ersterer Beziehung nun übernahm Lißt die Transscrip-

tion von Instrumentalwerken älterer Componisten. Wir zählen hier davon namentlich auf die neue Bearbeitung von Webers Polonaise und von Schuberts großer Clavier-Phantasie (Op. 15) mit Orchester; die Transscription von Schuberts ungarischem Divertissement (in den Mélodies hongroises), von dessen Märschen und Walzern (in den Soirées de Vienne). Webers Polonaise und Schuberts Phantasie mit der Revision des Claviersatzes zugleich eine ebenso feine und edle, als wirksame Orchester-Begleitung zu verleihen, war ein großer Gewinn für diese Werke, es wurde ihnen gleichsam ein neues Leben eingehaucht und ein neuer Boden im modernen Virtuosenthum für sie gewonnen.

Die Walzer von Schubert unterwarf Lißt gleichfalls einer modernen Bearbeitung, er verband einzelne Motive, erweiterte und variirte andere, gab ihnen Einleitungen und Ergänzungen, und hat so in den „Soirées de Vienne“ zu seinen unzähligen Verdiensten um die Unsterblichkeit Schuberts ein neues hinzugefügt.

Hier ist auch der Ort, der Uebertragung der größten Orgelcompositionen von J. S. Bach auf das Clavier durch Lißt zu gedenken. Keine dieser Compositionen hat dadurch an ihrer wesentlichen Originalität verloren, und doch sind sie vollständig auf das Pianoforte übertragen, also ein wesentlich Neues geworden.

„Welcher Fortschritt des Clavierspiels seit Bach's Zeit! Welche überraschende Anwendung der neuesten Technik! — Hier ist wieder ein Abschnitt in der Geschichte des Clavierspiels bezeichnet. Und wie die frühern Abschnitte die Namen Bach, Scarlatti, Clementi und Pollini tragen, so trägt dieser den Namen Franz Lißt!“ — ruft der gelehrte Dehn, einer unserer vorzüglichsten Theoretiker, bewundernd aus. —

Noch eine, die letzte Phase der Lißt'schen Clavierreform bleibt uns zu erwähnen übrig: das Verhältniß des neuen Clavierstyles zur Idee des Kunstwerkes selbst, in Lißt's neuen und selbständigen Clavierwerken.

Der schon oben erwähnte Kritiker, dessen Besprechung der Lißt'schen „Illustrations du Prophète“ wir einen Theil entlehnten, läßt sich bei einer anderen Gelegenheit hierüber folgendermaßen vernehmen.

Zu keiner Zeit war die Styllosigkeit in der Kunst mehr eingerissen, als heutzutage. Wer irgend eine Idee einer musikalischen Idee hat, der untersucht wenig, welche Form sie erheische, oder für welche Ausführungsmittel sie passe. Vernachlässigung des sinnlichen Wohlklangs und Formlosigkeit im Großen sind an der Tagesordnung. Es war zwar natürlich, daß auf den Objectivismus, welcher allmälig in den sterilen Sand fixer und starrer Formen zerrann, ein Subjectivismus

folgte, welcher zu Gunsten der absoluten Idee gegen einen Formalismus reagirte. Allein es liegt nahe, die Erfüllung des modernen Ideals in der richtigen Mitte zu suchen. — Wir haben in den letzten Decennien mehrere Beispiele gehabt, daß sehr begabte Künstler (z. B. Schumann) lange producirten, und zwar aus der Mitte eines bedeutenden Ideenkreises heraus, bevor sie im Stande waren, ihren idealen Gehalt in adäquate künstlerische Form zu bringen. Muß auch zugegeben werden, daß diese Ein eitigkeit der entgegengesetzten bei weitem vorzuziehen ist, so ist und bleibt es doch immer eine Einseitigkeit, welche nie und nimmer als Norm wahrhaft künstlerischer Gestaltung hingestellt werden darf.

Lißt hat es vorgezogen, sich der Form im weitesten Sinne und Umfange Herr zu machen, ehe er daran dachte, seinen künstlerischen Inhalt, seinen eigenen individuellen Ideenkreis an die Welt zu vermitteln. Es ist dies ein Beweis für seine hohe Achtung vor dem Ideale und der Aufgabe der Gegenwart. Wie lange hat er sich Mangel an Productionsvermögen, Sterilität an eigener Erfindung vorwerfen lassen, ohne sich dadurch zu einem voreiligen Schritt in ein Kunstgebiet bewogen zu sehen, welches er nur mit der größten Pietät gegen das viele von großen Vorfahren geleistete

Vortreffliche betreten wollte? Erfüllt von dem lebensvollen Complexe eigener Gefühle und Gedanken voll Tiefe und Erhabenheit, sich stets in den umfangreichsten Kreisen des geistigen Lebens der Gegenwart bewegend und reich an Reflexen einer anregungsvollen Vergangenheit, konnte er die Invectiven einiger jungen Literaten und Musiker ohne Namen, Talent, Erfahrung und guten Willen wohl an sich abprallen lassen. Lißt wartete ruhig die Zeit ab, wo er in Ruhe die Abklärung seines individuellen Gehaltes vornehmen konnte. —

Wie er diese Zeit in Weimar benutzt, wie er die außerordentliche Elasticität und Darstellungsfähigkeit seines Styles gerechtfertigt, beweisen seine neuesten Werke, unter denen wir die folgenden besonders hervorheben: Großes Concert-Solo, Scherzo (die wilde Jagd), Sonate, Phantasie — weiter die Harmonies poëtiques et réligieuses, Balladen, Polonaisen, Notturno's, Apparitions, Consolations, Scherzo und Marsch. Hier sind ferner nochmals zu erwähnen die 18 großen Etuden, die 15 großen Ungarischen Rhapsodien, die große Phantasie und Fuge über den Choral Ad nos, ad salutarem etc. — Hierher gehören endlich die großen Concertstücke mit Orchester: die zwei Clavier-Concerte, sein „Todtentanz" (Phantasie), seine Phantasie über Beethovens Motive aus den „Rui-

nen von Athen", seine „Ungarische Rhapsodie," sämmtlich mit Orchester. — Schöpfungen, welche erst zum Theil veröffentlicht, zum Theil aber jetzt unter der Presse sind.

Es ist uns leider nicht vergönnt, auf diese Werke hier im Einzelnen näher einzugehen. Nur einige derselben wollen wir hervorheben, und wenige Worte zu ihrer näheren Verständigung beifügen.

Balladen und Notturno's, sowie Polonaisen, Walzer und Mazurken sind Formen, deren Ueberlieferung und successive Ausbildung in die Geschichte der letzten Decennien fällt. Die höchste Spitze der Vollendung, hinsichtlich des Vermögens, diese Formen zu erweitern und ihnen einen eigenen subjectiven Inhalt einzuverleiben, hatte hier bis jetzt Chopin erreicht, dessen Genialität neue Gebiete eröffnete. Alles, was in diesem Genre nach Chopin erschien, lehnte sich entweder in solcher Weise an ihn an, daß die directeste Nachahmung klar am Tage lag, oder es kam wenigstens nicht über die Tragweite hinaus, die Chopin's Genius sich hier erkoren hatte. Es war Lißt vorbehalten, hier wiederum weiter als seine Vorgänger zu gehen. Er hat in seinen Balladen und Polonaisen schlagend bewiesen, daß nach Chopin noch in diese Formen ein neuer Inhalt gelegt werden kann. Für die Polonai-

sen namentlich — deren Form bisher weit enger begrenzt war, als die der Balladen, welche einen episch-lyrischen freieren Erguß von vorn herein gestatten und sogar fordern — sind durch Lißt's genialen Geist ganz neue Gesichtspunkte für die Erweiterung und erhöhte Begeistigung der Form eröffnet worden. An die Stelle des ursprünglich nationalen Elementes in der Polonaise, welches auch Chopin noch theilweise festhielt, setzte er ein neues, individuelles Element, womit factisch die Möglichkeit der Füllung mit neuem Inhalt ausgesprochen und bewiesen wurde.

Von entgegengesetzter und specifisch nationaler Färbung, aus den Stimmungen des Volkes gleichsam hervorgegangen, sind aber die Ungarischen Rhapsodien. Sie bilden in der schöpferischen Thätigkeit Lißt's wieder eine neue Phase, und lassen seine schöpferische Productionskraft wiederum von einer neuen, ganz eigenthümlichen Seite erscheinen. Es sind die Melodien seines Vaterlandes, die Lieder der Ungarn und Zigeuner, ihre Tänze und Märsche, die Lißt mit der Originalität seines Geistes erfaßte und aus welchen er den Stoff entnimmt zu Gemälden, in denen sich mit glühendem Colorit, im reichsten Farbenspiel, das Magyaren-Leben in seiner hinreißenden Genialität und Begeisterung abspiegelt. Freie Phantasiegebilde sind

sie, von so geistvoller Conception und Ausführung, daß sie selbst den Gedanken an eine „Transscription“ von Volksmelodien zurückweisen. Jede von ihnen repräsentirt ein Stück Volksleben, wozu die Nationalmelodie nur den Rahmen bildet. Lißt schildert hier die Freuden und Leiden seines Volkes, von den sanftesten Regungen des Gefühls bis zum wildesten Ausbruch der Leidenschaft. Wir vernehmen die Träumerei auf weiter Steppe, die Liebesklage des einsamen Herzens, die Trauer um gefallene Helden, die Sehnsucht nach Freiheit, die Wuth des Kampfes, den Jubel des Sieges, und dann wieder die fremden, seltsamen Klänge aus dem Leben der heimathlosen Zigeuner, den Jubel der Haideschenke, den Czártász und den Rákóczy.

Durch diesen großartigen und leidenschaftlichen Inhalt war wiederum die Form bedingt in ihrer freien Ungebundenheit, ihren seltsam wilden Rhythmen, ihren rasch wechselnden Stimmungen, ihren fremdartigen Harmonien und in ihrem Melodiengang. Hierdurch gewinnen diese Rhapsodien ein dramatisches Leben. Nicht nur die treffendsten Clavierwirkungen erhöhen den Reiz dieser Scenen und Bilder, sondern man hört auch die speciellsten Instrumental-Beziehungen heraus; man sieht die trauernden und kämpfenden, liebenden und fröhlichen Gestalten. Und dies Alles ist

schön und wirksam mit einander verwebt, man fühlt die unmittelbare aus dem innersten Leben strömende Begeisterung, die es schuf. Und bei alledem nichts Excentrisches und Forcirtes — überall Klarheit, Bestimmtheit, maßvolles Aufgehen in der Höhe der Technik!

Einen wiederum ganz selbständigen, neuen und epochemachenden Rang nimmt Lißt's Sonate unter seinen Werken wie unter den Clavierwerken der Gegenwart überhaupt ein. Zunächst ist es abermals die Form, die bedeutend von der historisch überlieferten abweicht. Sie bietet sich in einem Satze dar, hat aber nichtsdestoweniger einen so großen Reichthum an verschiedenen Stimmungen, daß ein öfterer Wechsel der Tempi als physiologisch nothwendig sich ergiebt. Trotz dieser Abweichungen hat aber Lißt's Werk einen derartig harmonisch geordneten Bau, daß ihr unterster Grundriß in den Hauptlinien Parallelen mit denen der früheren Sonatenform zeigt. Was aber diese Sonaten von allen aus der Zeit nach Beethoven wesentlich unterscheidet, ist, daß ihre Form nicht willkürlich oder „gemacht", sondern in künstlerischer Nothwendigkeit aus dem Inhalt heraus sich ergiebt. —

Fast sollte man glauben, daß nun die Fülle des Neuen erschöpft und der ganze Reichthum der Formen ergründet sei, in denen Lißt auf dem Clavier fast eine

neue Welt sich schuf. Aber noch bliebe uns vieles zu sagen übrig, und nur Eins können wir hier noch erwähnen, das nicht unberücksichtigt bleiben darf, weil sein Einfluß zu bedeutend ist. Wir meinen die Form der Concertstücke mit und ohne Orchester, in deren Inhalt seit Beethoven, wiederum mit Ausnahme von Chopin, nichts wesentlich Neues war geboten worden, obgleich in den Concerten von Schumann, Mendelssohn, Henselt und Andern eine Reform der Concertstücke für Piano mit Orchester offenbar angestrebt wurde. Die Form des Concertstückes war aus der Sonate hervorgegangen. Beethoven hatte ihr zwar großartige Erweiterungen gegeben, doch blieb seinen Nachfolgern hier noch vieles zu thun übrig. Die Claviertechnik und die Instrumentation der Gegenwart bietet reichere Mittel, als Beethoven sich schaffen konnte; der sonatenförmige Bau von mehreren Sätzen wurde auch von ihm im Ganzen noch immer ziemlich streng festgehalten. Was Lißt nun in den „Sonaten" unternahm, dehnte er auch auf das „Concert" aus; er schuf Concerte in einem Satz, mit wechselnden Stimmungen, mit Gegensätzen, die denen der verschiedenen Sätze in frühern Concerten im Wesentlichen entsprechen. Aber er spann seine Antithesen aus der These heraus, er verarbeitete ein Hauptthema und ein

Gegenthema zu den verschiedensten Gestaltungen und mannigfaltigsten Formen; aus einem Grundgedanken entfaltete er durch rhytmische Veränderungen die frappantesten Gegensätze, aus einem Grundgefühl leitete er überraschend neue, anscheinend entgegengesetzte, aber innerlich verwandte Gefühle ab.

In jedem Concert ist Lißt wieder ein Anderer, seine Concerte, jedes durchaus eigenthümlich, sind gänzlich verschieden von einander, und doch gehen sie von einem analogen Grundgedanken aus, mit der formellen Reform zugleich einen neuen Inhalt zu gewinnen. Auch die Behandlung des Orchesters bedarf besondere Beachtung. In Lißt's beiden großen Concerten dialogisirt das Piano mit dem Orchester, wie bei Beethoven. Doch während bei diesem Meister die Wirkung des Claviers oft durch das Interesse an der Begleitung geschwächt wird, hat Lißt es verstanden, nicht nur dem Pianoforte eine so große Bedeutung zu geben, wie es noch nie besaß, sondern auch in reicher Fülle kühne und großartige Episoden (Cadenzen) einzuflechten, die dem Ganzen einen außerordentlichen Glanz verleihen.

Wir verlassen nunmehr Lißt, den Claviercomponisten, und wenden uns zu einem ganz neuen Felde, dem der Vocal-Composition. Wir besitzen von Lißt

eine große Reihe von Liedern, Quartetten, Chören und Sologesängen mit Orchester, sowie eine größere Cantate mit Orchester, „An die Künstler" (von Schiller.) Aber zu einem näheren Eingehen auf diese Werke ist hier nicht Raum. Allenthalben ist hier Lißt neu, originell, oft kühn; er sagt nie Gewöhnliches in gewöhnlicher Form, weiß Mittel und Ausdruck zu neuen Effecten, neuem Ausdruck zu steigern. Doch ist es hier namentlich eine Form der Vocal-Musik, die wir hervorheben, weil deren Behandlung wiederum ganz eigenthümliche Seiten von Lißt entfaltet: die Kirchenmusik.

Wir besitzen von Lißt bereits eine Messe für vier Männerstimmen mit Orgel, und ein Pater noster und Ave Maria für gemischten Chor mit Orgel. Eben jetzt ist er beschäftigt, eine neue große Messe mit vollem Orchester für die Einweihung der Metropolitan-Kirche in Gran (in seinem Vaterlande Ungarn) zu componiren, wozu der Auftrag an ihn ergangen ist. Diese neue Messe wird offenbar das größte Kirchenmusikwerk, das er bis jetzt geschaffen hat. Doch bieten schon die uns vorliegenden Compositionen Anknüpfungspunkte genug, den Weg, den er hier einschlägt, zu erkennen und zu bezeichnen.

Es konnte kaum anders sein, als daß ein Geist, wie ihn eben nur Lißt besitzt, ein Geist von so ge-

waltigen Dimensionen, von so durchgreifender Energie, auch da reformirend eingreifen würde, wo die Tradition und der Schlendrian sich am hartnäckigsten erwiesen — auf dem Gebiete der Kirchenmusik. Lißt wurde nicht zufällig auf dieses Gebiet geführt, er bemächtigte sich desselben auch nicht etwa blos in der Absicht, um hier sein Amt als Reformator zu üben, sondern er ward Reformator, weil er dem Zug des Innern folgte, der ihn von Jugend auf zur Kirche hinlenkte. Seine Frömmigkeit steigerte sich, wie wir bereits berichteten, schon in seiner Jugend bis zur religiösen Schwärmerei, voll heißer innerer Kämpfe. Aber als ihn das Leben, das noch soviel von ihm erwartete, von einer überreizten Schwärmerei befreit hatte, blieb er doch immer der Kirche und ihrem Glauben treu ergeben und mag längst in sich das Bedürfniß gefühlt haben, diese Frömmigkeit durch Werke zur Verherrlichung der Kirche zu bethätigen. Lißt's Kirchencompositionen sind hervorgegangen aus dem tiefinnersten Schaffensdrange, beseelt von einer seltenen Energie religiöser Anschauung, und durchdrungen von derjenigen Weihe, die sie zu Werken von hoher religiöser Begeisterung stempelt. Ihr Inhalt trägt ein Gepräge von tieferschütternder Eigenthümlichkeit, von überzeugender und zündender Kraft. Und hinsichtlich

der Form stehen sie nicht nur selbständig und losgelöst von allem Hergebrachten da, sondern sie verweisen bereits auf neue Bahnen.

Namentlich die Messe für Männerstimmen muß als eine bedeutende Erscheinung auf dem Gebiet des religiösen Männergesanges bezeichnet werden. Der Componist tritt hier hinsichtlich der technischen Behandlung vermittelnd auf zwischen dem Styl der Meister der altitalienischen Schule und der Neuzeit, und er hat mit bewundernswerthem Genie diese schwierige Aufgabe gelöst. Diese Verschmelzung der neuen Form mit dem alten Styl konnte aber keine Nachahmung oder Combination, sie mußte das Werk eines frei und selbständig schaffenden begeisterten Künstlers sein. Und mit dieser Lösung ist ihm zugleich eine andere noch weit schwierigere gelungen: den Inhalt jener vergangenen Periode in seiner tiefeindringenden Glaubenskraft dem modernen Geiste zu assimiliren. — — —

Man hat die Verehrer Lißt's oft gefragt, welchem Componisten sie denn den Vorzug ertheilen, welchem unter den sogenannten „Zukunftsmusikern" sie den ersten Rang einräumen, ob Lißt, ob Berlioz, ob Wagner? — Die Antwort hierauf ist einzig, daß Jeder von ihnen in seiner Weise den Preis verdiene, ohne daß damit dem Werth und Verdienst der An-

dern zu nahe getreten wird. Denn sie haben Jeder für sich einen selbständigen Wirkungskreis und erfüllen die Mission, nach drei Richtungen zugleich die musikalische Reform der Gegenwart anzubahnen. Sie direct vergleichen wollen, hätte nicht mehr Sinn, als wenn man zwischen Shakspeare, Dante und Petrarca eine Parallele ziehen wollte. Wagner ist durch und durch Dramatiker. Die Musik existirt für ihn nur, insofern sie der Bühne angehört. Die Charakteristik ist ihm das Höchste, ihr opfert er selbst die Form, und als dramatischer Gesammtkünstler mit allem Recht. Er ist der musikalische Shakspeare unserer Zeit.

Berlioz mit seiner Gedanken-Polyphonie — dem Nebeneinander in der musikalischen Dichtung —, mit seinem strengen Festhalten — bei breitester Entfaltung — der Form, mit seinem Drang nach dem Episotischen, das er kunstreich zum Ganzen zu verweben weiß, ist der epische Musiker durch und durch. Man könnte ihn den Dante unserer Zeit nennen.

Und Lißt ist ihr Petrarca, ein musikalischer Lyriker in großartigem Sinne, wie ihn die Gegenwart nicht mehr besitzt.

Wir haben Lyriker, die entweder in der vocalen oder in der instrumentalen Liedform ihren Wirkungskreis gefunden und hier Treffliches geleistet haben und

noch leisten. Aber einen Lyriker in so umfassender Weise, in so großartigen Dimensionen, wie Lißt, besitzen wir nicht noch einmal.

Man darf hier nicht an eine eingeschränkte, nur kleine Formen und Gedanken knapp umschließende Dichtungsweise denken, sondern an eine erhabene und allumfassende Gefühlswelt, welche allen Stoff, der ihr von außen zukommt, nicht etwa passiv aufnimmt und wiedergiebt, sondern reproductiv erfaßt und formt, welche die reichsten und tiefsten Gefühlsseiten aus allen Situationen und Formen des Lebens zu gewinnen weiß, und jedem Product, sei es auch noch so objectiv erfaßt und durchgeführt, doch den Stempel einer erhabenen Subjectivität aufdrückt, jede Form mit einem individuellen Gehalt der idealsten Art erfüllt.

Wir haben schon oben angedeutet, daß bei einer solchen Natur eine kalte, überlegende Absichtlichkeit in dem Erfassen, Umbilden und Reformiren der musikalischen Formen ebenso undenkbar, als es auf der andern Seite unmöglich ist, daß eine Kunstform, deren sich ein solcher Geist bemächtigt, nicht umgestaltet werden und nicht mit einem neuen Gehalt in neuer Form wieder ans Licht treten könnte. Unter den selbstschöpferischen, künstlerisch bildenden Händen eines Genius gewinnt Alles, was er ergreift und durchdringt,

ganz von selbst eine neue Gestalt, neue Gesichtspunkte, neue Ausdrucksmittel und formelle Wandelungen, freilich zunächst nur für ihn, weil allein durch ihn. Denn jeder andere minder begabte Geist darf ein solches Wagestück nicht unternehmen ohne Gefahr, daran zu scheitern. Wer nur Gewöhnliches zu sagen hat, der kann auch eine große Form höchstens mit Combinationen, nicht mit eigenen Gedanken erfüllen. Eine unbedeutende oder nicht consequent und auf gleicher Höhe sich erhaltende Individualität soll daher nie versuchen, dem Gedankenflug des Genius nacheilen und ihn im Aeußern nachahmen zu wollen — ihre wächsenen Schwingen würden schnell von den Sonnenstrahlen des Kunstideals geschmolzen werden, der moderne Ikarus würde geblendet auf die Erde zurückfallen und nichts sein, als eine Carricatur seines erhabenen Vorbildes! —

Wir haben Lißt's selbstschöpferische, reformatorische Gewalt in allen den Formen erkannt, die wir bisher betrachteten, zuletzt in der Kirchenmusik, in der Sonate und im Concert. Den beiden letztern historisch verwandt, mit ihnen ehmals auf einem gemeinsamen Boden entsprungen, ist die Symphonie, nur mit dem Unterschied, daß hier durch die instrumentale Mannigfaltigkeit und Kraft eine Vielseitigkeit der Ausdrucksmittel und

ein Reichthum formeller Gestaltung geboten ist, welcher den der Sonate und des Concerts weit überbietet.

Daß Lißt bei seiner besondern Hinneigung zur Lyrik nach der Erfüllung seiner Mission in der Umbildung des Clavierspieles und Satzes seine künstlerische Befriedigung in noch andern Gebieten suchen und aus ihnen eine Ausdrucksweise ableiten würde, welche fähig war, sein innerstes Wesen mit dem Leben zu vermitteln, und daß er diese künstlerische Befriedigung in der symphonischen Lyrik zunächst finden würde, war vorauszusehen. Es liegt eine Reihe von neun symphonischen Dichtungen vor, deren Veröffentlichung soeben begonnen hat, in denen Lißt seinen subjectiven Gehalt zuerst mit den Mitteln der instrumentalen Mannigfaltigkeit zum Ausdruck brachte.

Formell betrachtet, sehen wir in diesen symphonischen Dichtungen dasselbe erfüllt, was Lißt in der Sonate und im Concert bereits vollendet hatte: die Umbildung der bisher üblichen Form von drei bis fünf Sätzen (Introduction, Allegro, Andante, Scherzo und Finale) in einen Satz; das Gestalten der verschiedenen Stimmungen und Situationen aus einem oder aus zwei contrastirenden Grundgedanken: das Gefühl bald in raschem Wechsel, bald in sanfter Vermittelung, aber immer den lyrischen Urstoff durch rhytmische Neuge-

staltungen zur größten Mannigfaltigkeit erhebend — und somit durch Ausbeutung der vorwaltenden Grundstimmung das Entfalten eines reichen lyrisch-epischen Gemäldes, das vor der Ouverture die Mannigfaltigkeit der Stimmung, vor der Symphonie aber die Einheit in der formellen Entwickelung voraus hat, und, zwischen beiden stehend, ein neues selbständiges Drittes bildet. Dieses eigenthümliche Auftreten Lißt's als Symphonist ist für seine und die Kunstgeschichte von um so höherer Wichtigkeit, als die Tragweite dieser Erscheinung noch außer aller Berechnung steht.

Insoweit diese symphonischen Dichtungen uns bis jetzt bekannt wurden, wollen wir versuchen, den idealen Gehalt, der ihnen zu Grunde liegt, näher zu erforschen. Es kommt uns hier sehr zu statten, daß über die meisten dieser Dichtungen gedruckte Programme vorliegen, welche den Ideengang, den der Componist im Wesentlichen verfolgte, auf poetische und geistvolle Weise entwickeln.

Bei Uebersicht der Themen, die sich der Componist erwählte, finden wir sogleich drei Gruppen, welche jede durch eine gemeinsame Grundstimmung bezeichnet werden, und welche dabei unter sich größere oder geringere Verwandtschaft in der dichterischen Idee besitzen.

Die erste Gruppe umfaßt die Dichtungen Orpheus, Prometheus, Tasso und Mazeppa. Die zweite

Gruppe bezeichnen uns die Festklänge, die Präludien (nach Lamartine) und die Bergsymphonie (Ce qu'on entend sur la montagne nach Victor Hugo). Als dritte Gruppe können wir endlich die Heldenklage (Heroïde funèbre) und die Hungaria betrachten.

In der ersten Gruppe sehen wir allenthalben das Ringen und Leiden eines gewaltigen Genius, sein Aufstreben zum Licht, sein Kämpfen mit überstarken feindlichen Gewalten — aber auch die endliche Versöhnung, die Erlösung, den Sieg und Triumph. Die poetische Grundidee ist hier offenbar eine verwandte, so verschieden auch die Gestalten sind, an die sie sich knüpft, und welche jeder einzelnen Dichtung eine total andere Färbung und Entwicklung verleihen, dem poetischen Vorwurf genau entsprechend, den der Componist sich erwählte.

Die ruhige, würdevolle, edle Gestalt des königlichen Sängers, Orpheus steht vor uns, „der erste Dichter und Musiker, mit dem mystischen königlichen Reif um die Schläfe, von einem sternbesäeten Mantel umwallt, die Lippen zu göttlichen Worten und Gesängen geöffnet, mit mächtigem Griff die Saiten der Lyra schlagend.“ So erscheint er uns sogleich in den ersten Accorden des Orchesters, die, durch große Harfen-Arpeggien getragen, majestätisch zu uns herniederschweben.

„Da scheinen die Steine gerührt zu lauschen, und aus versteinten Herzen lösen sich karge, brennende Thränen; entzückt aufhorchend stehen die Thiere des Waldes, besiegt verstummen die rohen Triebe des Menschen. Es schweigt der Vögel Gesang, der Bach hält inne mit seinem melodischen Rauschen, die Klänge der Lust weichen mit ehrfurchtsvollem Schauer zurück vor diesen Tönen, welche der Menschheit die segensreiche Macht der Kunst, den Glanz ihrer Glorie und ihre veredelnde Harmonie offenbaren."

In majestätischer Ruhe und Klarheit ziehen die harmonischen Klänge in unser Herz ein, und erregen und beruhigen wieder seine sanfteren, edleren Saiten mit ihrem melodischen Zauber. Sie wachsen und schwellen an, und werden immer mächtiger und erschütternder, aber auch strahlender und siegbewußter. In erhabenem Aufschwung überstömen sie unser Inneres endlich mit einer Glorie, entfalten sie eine Majestät, vor welcher jeder rohe Trieb, jeder unreine Gedanke zurückweichen und verstummen muß. Fessellos schwingt sich nun die Seele auf zum Licht. Wir sehen den Himmel sich öffnen und die Göttergestalt höher und höher emporschweben, im lichtblauen Aether verschwinden. — „Heute, wie ehemals und immer, ist es Orpheus, ist es die Kunst, welche ihre melodischen

Wogen, ihre schwungvollen Accorde wie ein mildes alles durchdringendes Licht über die widerstrebenden Elemente ergießt, die sich in der Seele jedes Einzelnen, wie im Schooß jeder menschlichen Gesellschaft in blutigem Kampf befehden. — Orpheus beweint Euridice. Sie ist uns das Symbol des im Uebel und Schmerz untergegangenen Ideals. Es ist dem göttlichen Sänger vergönnt, sie den Dämonen der Unterwelt zu entreißen, nicht aber — sie im Leben zu erhalten! —"

Dieser lichtvollen Gestalt der hellenischen Mythe, diesem Bilde der Alles verklärenden und versöhnenden Kunst, welche berufen ist die Menschheit zu befreien und ihr Ideal zu retten, steht eine düstere, schmerzlich zuckende Riesengestalt gegenüber, voll trotziger Kühnheit in unsäglichen Leiden: der Titane Prometheus, der es wagte, dem Himmel das ewige Feuer zu entreißen, und es der Menschheit zu bringen. Mit diamantnen Ketten an den Felsen geschmiedet, dem Adler, der seine Eingeweide verzehrt, machtlos hingegeben, muß er den Raub des Göttlichen büßen. Aber auch seiner harret die endliche Erlösung — denn der Dichter-Componist wollte nicht nur das Leiden, sondern auch die versöhnende Verklärung uns schildern, und er schuf in seiner symphonischen Dichtung den entfesselten Prometheus. — Eine gewitterschwüle, sturmgrollende

Färbung breitet sich über dem Gemälde aus. Trüber Schmerz, der aber im Ausharren triumphirt, Leid und Verklärung sind die Grundzüge dieser symphonischen Dichtung, die durch Herders „Entfesselten Prometheus“ zuerst in der Seele des Componisten angeregt wurde. —

Wir treten nun in eine neue Zeit, mit Gefühlen, die uns näher verwandt, weil sie mehr menschlicher als göttlicher Natur sind, deren Quelle wir leichter entdecken, deren Leiden wir noch lebhafter mit empfinden können. Die Sage wird zur Geschichte, die Ahnung des Uebermenschlichen wird zur Gewißheit des Reinmenschlichen.

Tasso steht vor uns, der Sänger des Volkes und zugleich der Liebling des Hofes, dessen ritterliche Stirn der Lorbeer erst am Ende seiner Tage umkränzte, nach langer Kerkerhaft, als eine späte Vergeltung für lange Leiden. Die große Antithese des im Leben verkannten, im Tode aber von der Glorie des Ruhmes umgebenen Genius zu schildern, war die Aufgabe dieser symphonischen Dichtung. Byron's Gedicht „Tasso's Klage“ schwebte dem Componisten beim ersten Theile seines Werkes vor. Tasso's Triumph aber schilderte Lißt nur in Tönen, die keiner Worte bedurften, um in ihrer versöhnenden und siegesstarken Gewalt ein Echo in unserer Brust zu finden.

„Lamento e Trionfo!", sagt das Programm, „so heißen die beiden großen Contraste im Dasein des Dichters, von denen man mit Recht gesagt hat, daß, ob auch oft mit Fluch ihr Leben belastet sei, der Segen nimmer ausbleibe auf ihrem Grabe."

Die Form zur künstlerischen Gestaltung dieser Idee entlehnte Lißt mit feinem Sinn der Wirklichkeit, und wählte zum Thema seiner musikalischen Dichtung die Melodie, nach welcher die venetianischen Lagunenschiffer noch heute, nach drei Jahrhunderten, die Anfangsstropfen des „Befreiten Jerusalems" singen. „Das Motiv", sagt Lißt selbst darüber, „hat eine langsame Bewegung. Es theilt die Empfindung seufzender Klage in einer Art monotoner Schwermuth mit. Die Gondoliere geben ihm durch das Ziehen einzelner Töne einen ganz eigenthümlichen Charakter. Diese melancholisch gedehnten Klänge machen aus der Ferne herübertönend einen Eindruck, als wenn lange Streifen eines verklärten Lichtes vom Wellenspiegel zurückgestrahlt würden. — Dieser Gesang ergriff mich im Innersten; und lange nachher, wenn ich von Tasso sprach, konnte ich nicht umhin, meinen Gefühlen und Gedanken über diesen Dichter jenen Lagunengesang gleichsam als Text unterzulegen. Es spricht aus ihm eine so bedeutsame Huldigung der Nation für den Genius, dessen Treue

und Anhänglichkeit der Hof von Ferrara so schlecht vergalt.“ —

Das Seelenleben Tasso's ließ sich nicht treuer schildern, als durch die einfache Exposition der venetianischen Melodie, die so reich ist an unheilbarer Trauer, an tiefem Schmerz.

Eingeleitet wird diese volksthümliche Apotheose des Dichters durch ein düsteres beängstigendes Motiv, welches den Groll und die Bitterkeit des gefangenen Tasso gegen Welt und Menschen schildert, und nur durch die jähen Blitze des herannahenden Wahnsinn's unterbrochen wird, die in die Leidensnacht des Dichters ein grelles und erschütterndes Licht werfen. Auch der Lagunengesang vermag nicht, diese inneren Qualen zu zerstreuen. Noch öfter zuckt der Schmerz und Hohn einer gefolterten und zerrissenen Seele in wilden, unheimlichen Klängen auf. — Da verwandelt sich der Gesang der Fischer. Er wird zum graziösen Menuett beim Hoffest in Ferrara. Die wehmüthig klagende Melodie, das hoffende Herz des Dichters, giebt sich der trügerischen, gleißenden Koketterie jenes zauberischen Lächelns hin, dessen Gift eben die Catastrophe herbeiführte, für welche scheinbar keine irdische Versöhnung mehr möglich war. Im Gedanken an jene Zeit der bittersten Enttäuschung naht der Wahnsinn wieder,

doch die Melodie des „Befreiten Jerusalems“ kämpft gegen jene inneren Klänge an und besiegt sie. Dann streift sie ihre Hülle ab, sie wird zum Triumphgesang, zur Siegesfeier, und hüllt den sterbenden Sänger in den Purpur des Sieges, und bekränzt ihm die Stirn mit unverwelklichem Lorbeer. —

Auch hier folgt das Gegenbild eines gefesselten, von der Welt auf ewig geschiedenen Helden, der zum grausamsten Tod verdammt, allein mit seinen Schmerzen durch öde Steppen geschleift wird. Es ist Mazeppa, der ritterliche Held, wie ihn uns Victor Hugo in seiner Dichtung schildert. Von feindseligen Mächten ist er mit eisernen Banden an das wilde Steppenroß geschmiedet, das der ungewohnten Last in rasender Flucht zu entrinnen glaubt, aber das Opfer mit sich in die Oede schleppt. So entrinnt das Genie seinen Verfolgern, hingetragen zum fernen Horizont, den ihr blödes Auge nicht erreichen kann. Noch

„Blitzt sein irrend Aug'“,

es leuchtet in trotziger, ungeschwächter Kraft, im wilden Triumph, den nichts zu beugen vermag. Da nahen die besiederten Räuber der Steppe, die Vögel der Nacht, und folgen ihrem Opfer.

„Er, blutend, sinnverwirrt, taub ihrem Lustgeschrei“

windet sich unter der Last der Schmerzen — weiter

und weiter geht es in wilder Hast, bis das Thier zusammenstürzt. Auf die wilde, rasende Flucht folgt gänzliche Ermattung, nur einzelne Schmerzenslaute unterbrechen die grauenhafte Stille. Aber die schmähliche Schadenfreude wird bitter getäuscht, welche sich an dem Anblick des Genius in der gänzlichen Erschlaffung seiner Kräfte weiden will — Trompetenklang, kriegerischer Lärm tönt aus der Ferne, ein ungarischer Marsch mit wilden, ungewöhnlichen Klängen — die Befreier sind da!

„Und aus dem Untergang erhebt er sich zu wilder Größe".

Er reckt sich, wie ein aus Träumen erwachender Löwe, und die zerbrochenen Ketten fallen. — Dies der Inhalt dieser symphonischen Dichtung, in der ein wahrhaft dämonischer Zug, ein unwiderstehlicher Trieb rastlos nach vorwärts drängt. —

Die „Festklänge" sind die fünfte symphonische Dichtung, und gehören nicht mehr zur ersten Gruppe, sondern bilden den Uebergang zur zweiten. Hier sind die Gefühle mannigfaltiger combinirt, weniger stetig, wenig einfach, mehr wechselnd, oft scheinbar überspringend. Demgemäß ist auch die Form zusammengesetzter und scheinbar weniger fließend.

Der Componist hat dieser Dichtung kein Programm

beigegeben; wir wollen versuchen, den Inhalt dieser Composition näher zu bezeichnen.

Zunächst möchten wir diese symphonische Dichtung nicht sowohl „Festklänge“, als vielmehr „Siegesklänge“ nennen, denn wir glauben in ihnen alle Phasen eines großen Sieges, wie er sich in der Seele des Helden wiederspiegelt, und zwar ebenso die freudigen wie die schmerzlichen zu erkennen. „Auch der Sieg hat seine Leiden, und der große Mann ist in Gefahr, mit seiner Größe einsam und unverstanden durch die Welt zu gehen“ — scheint uns der Grundgedanke zu sein. — Zuerst der wilde, tobende Beifallsjubel des Volkes, der Masse, die nur den Erfolg sieht, nur nach ihm urtheilt und jedem Sieger Blumen streut. Dann die Befriedigung im Beifall der Preisrichter des Kampfes, die Anerkennung, die der Künstler dem Künstler, der Held dem Helden zollt. Und weiter das Gefühl des eigenen Werthes, das erhabene Selbstbewußtsein, wie es der schwer errungene, wohlverdiente Lorbeer seinem gekrönten Träger verleiht. Endlich aber auch der Schmerz um Verlorenes, um das, was hinter uns zurückbleiben mußte, was wir im Kampfe wanken und fallen sahen, was wir verlassen mußten, wollten wir nicht selbst zurückbleiben.

So wogen die Gefühle auf und ab, so wechseln

die Stimmungen der Heldenseele, unterbrochen von dem tobenden Lustgeschrei des Volkes, bis endlich Alles sich vereint im gemeinsamen Siegesruf, in Verherrlichung des errungenen Siegs. —

Von ähnlicher Stimmung, wenn auch mit ganz anderm Ausdruck, einer Fülle wechselnder Gefühle und Reflexionen über einen Grundgedanken scheinen uns die „Präludien“ (nach Lamartine's Dichtung so benannt) zu sein. Wir sind bei dieser wie den nachfolgend zu erwähnenden Tondichtungen nicht im Stande, etwas Anderes darüber mitzutheilen, als das Programm, welches der Componist dazu ausgegeben hat — möge denn dieses Programm auf die Compositionen selbst vorbereiten.

Zu den „Präludien“ lautet es:

„Was andres ist unser Leben, als eine Reihenfolge von Präludien zu einem unbekannten Gesang, dessen erste und feierliche Note der Tod anstimmt? Es war eine treffende Eingebung des Dichters, diese Benennung der Schilderung wechselnder Gefühle zu geben, wie wir sie in der Inbrunst der Jugend, in den Kämpfen reiferen Alters und in den leidig unersättlichen Neigungen unsres Lebensabends empfinden, und in welchem wir aus Unbeständigkeit, Ueberdruß, aus innerem Unbehagen ebenso ungestüm abbrechen, wie er. Was

der Poet für den Geist erfand, vermag die Musik wieder zu geben, indem sie das Wesen der Empfindungen, deren Wirkung die Poesie beschreibt, unmittelbar ausdrückt. Wird sie den Preis vor jener erringen, wenn sie der Liebe ihre Sprache leiht?"

Liebe hat Töne nicht, die Ausdruck voll ihr leih'n,
Es kennt ihr Idiom wer liebt, wer liebt allein.
. . . .
Lieb' eignet nur der Lieb', sonst Alles dem Genie.

Doch

An der Schmerzen Sitz hörst Du erbangend nicht,
Wie sich der Thränen Strom dumpf Well' an Welle bricht?

Trauer und Herzeleid, Entmuthigung und Verzagen, Elegie und Wehkage, Ihr gehört unsrer Feder, welche unaufhörlich genetzt sein wird in euren Thränen, ohne je die bereiten Seufzer eures Schweigens, den Aufschrei eures Zorn's, die erhabenen Laute eurer gebenedeiten Resignation, das Schluchzen eurer namenlosen Schmerzen zu erschöpfen.

So trittst, o Gram, Du stets ein höhnisches Gespenst
In's Lebensfest, wo Lust den Becher uns kredenzt,
Daß, wenn Dein stierer Blick das Menschenherz entsetzt,
Der Becher ihm entsinkt, eh' er die Lippe netzt!

Wenn auch süße Ruhe des Landlebens uns labt, dieses Lebens, welches wir verbringen

Inmitten Wohlgeruchs uns zu ergehen,
Die Frische athmend, die dem Wald entschweift;
Zu schauen, wie der Morgenduft im Wehen
Des Kornfelds wogenden Busen streift
. . . .
Zu sehn, wie Tag auf Tag still friedlich schwebt von hinnen,
Ohn' ihrer Zahl zu achten, wenn sie sanft entfliehn,
Ohn' allen Lärm, wie stumm der Sanduhr Körner rinnen,
Ist eine neue Stunde wieder hin! —

so berührt uns dennoch der Gedanke schwermüthig, daß wer nicht alle Enttäuschungen, alle Entzauberungen des Lebens erfahren hat, wer nicht gesehen hat, wie die Hingebung getäuscht wird von der Liebe selbst, wie die Freundschaft dem ersten herben Ruck erliegt, wie Güte und Gerechtigkeit in Arglist und Trug sich wandelt, daß der nicht weiß, was Ruhe ist, nicht weiß, welch Glück die Abgeschiedenheit birgt, und daß man das gänzliche Vergessen der Menschen wie einen erquickenden Schlaf ersehnen kann. Wer die Wunden noch nicht empfangen, welche die erste frühe Schönheit der Adolescenz durch Narben entstellen, wen die Strahlen leidenschaftlicher Glut noch nicht gesengt haben, wer noch nicht durchschauert ist von den Stürmen des Schicksals, der flieht die Ruhe, er haßt sie, und es gereicht ihm zum Ruhm, denn alsbald

Wenn der Drommete Sturmsignal ertönt —

drängt jeder Edelgesinnte sich zu dem gefährlichen Posten, welches auch der Krieg sein möge, der ihn in die Reihen ruft. Krieg ist überall und in Allem, und der Mensch entrinnt ihm nicht, er wird von ihm zermalmt, wenn nicht er ihn bändigt. Glorreich und zerstörend sind sie alle, denn jeder Krieg zeigt dem entsetzten Blick

> Renner und Wagen in den Staub gestreckt,
> Von Gliederstümpfen rings das Land bedeckt;
> In Trümmern Mann und Schwert auf blut'gem Plane,
> Auf hochgethürmtem Leichenmeer die Fahne.
>
> . . . .
>
> Den blut'gen Dünger saugt die Erde gierig ein,
> Und Blumenfülle sproßt auf bleichendem Gebein.

Möge aus dem also getränkten Boden der Ruhmeslorbeer entspringen auf dem Grab des Kriegers, dessen Stirne die tödtlichen Schwertschläge aufnahm, oder die Cypresse, mit welcher trauernde Liebe seine Ruhestätte beschattet, sein Loos ist schön, wenn er es nie verläugnet hat." — — —

Die nächstfolgende, die „Bergsymphonie" (nach Victor Hugo's Gedicht) ist die größte und umfangreichste der sämmtlichen symphonischen Dichtungen. Sie theilt sich in zwei große Gegensätze, Natur und Menschheit, zwei kämpfende, sich erst vermischende,

dann sich trennende Stimmen, welche der einsame Dichter, der Prophet, auf hohem Bergesgipfel stehend, Erde und Meer tief unter seinen Füßen, vernimmt. Wir führen auch von dieser Dichtung das Programm an.

Ich lauschte, hörte, was aus keinem Munde
Jemals ertönte, noch ein Ohr bewegt.

Zuerst verworr'ner, unermeß'ner Lärm,
Undeutlich, wie der Wind in dichten Bäumen,
Voll klarer Töne, süßen Lispelns, sanft
Wie'n Abendlied, und stark wie Waffenklirren,
Wenn dumpf das Treffen die Schwadronen mischt,
Und wüthend stößt in der Trompete Mündung.
Es war ein Tönen, tief und unaussprechlich,
Das, fluthend, Kreise zog rings um die Welt,
Und durch die Himmel, welche seine Wogen
Verjüngt, rollend sein unendlich Wort
Verbreitete, bis wo es in den Schatten
Mit Zeit, Raum, Zahl, Gestaltung überging!
Ein andrer Luftkreis, weit und fessellos,
Umgab die Erde ganz der ew'ge Hymnus,
Die Welt, gehüllt in diese Symphonie,
Schwamm, wie in Luft, so in der Harmonie.

Und sinnend lauscht' ich diesen Aetherharfen,
Verloren in der Stimme, wie im Meer.
Bald unterschied ich, noch verwirrt, verschleiert,
Gemischt zwei Stimm'en in der einen Stimme,
Vor Erd' und Meeren in den Himmel steigend,

Ich schied sie deutlich in dem Lärm, wie man
Zwei Ströme sieht sich unter Wogen kreuzen.

Vom Meer die eine; Ruhmes-Glückslied!
Die Wogen sprachen also zu einander;
Die and're hob von unsrer Erde sich,
Sie war voll Trauer — das Geräusch der Menschen;
Und in dies Lied, das Tag und Nacht nicht schweigt,
Klingt jede Welle mit und jeder Mensch.

Der prächt'ge Ocean — ich sagt' es schon —
Ließ eine friedlich frohe Stimme hören,
Sang, wie die Harfe singt in Sions Tempeln,
Und pries der Schöpfung Schönheit. Sein Getöse
Ward mitgenommen von des Windes Wogen,
Stieg ungesäumt, wie im Triumph zu Gott,
Und — welche Gott nur zähmt — der Wellen jede
Fing, wenn die and're schwieg, zu singen an.
Zuweilen ließ das Meer, wie Daniels Gast,
Der große Leu, die laute Stimme sinken;
Und unter seinen goldnen Mähnen glaubt' ich
Im Flammenabend Gottes Hand zu seh'n.

Doch unter diesen hehren Klängen schrillte
Die and're Stimme, wie ein ängstlich Roß,
Wie einer Höllenpforte rost'ge Angel,
Wie ehr'ner Bogen auf der Eisenlaute.
Und Schreien, Weinen, Schmähen und Verfluchen,
Der Taufe Weig'rung und des letzten Mahles,
Und Fluch und Lästerung und wild Geschrei
Taucht' aus des Menschenlärmes Wirbelwogen,

Wie man des Abends in den Thälern schwarze
Nachtvögel sieht, die schaarenweise ziehen.
Was war dies Rauschen, endlos widerhallend?
Der Mensch, ach! und die Erde, welche weinten.

Die wundersamen unerhörten Stimmen,
Stets wiederkehrend und verschwindend, die
In alle Ewigkeit der Ew'ge hört;
Die eine sprach: Natur! die and're: Menschheit!

Da dacht' ich nach — noch hatte leider nie
Zu größerm Schwunge sich mein Geist enfaltet,
Nie schien noch in mein Dunkel solches Licht, —
Da träumt' ich lange, wechselweis' betrachtend
Nach jenem Abgrund, den die Wellen bargen,
Den tiefern, der in mir sich öffnete.
Ich fragte mich, warum man hier ist, was
Der Zweck von allem diesem endlich, was
Die Seele thut, ob Sein, ob Leben besser,
Und warum Gott, der einzig lies't sein Buch,
Beständig einet zu des Liedes Mißton
Sang der Natur mit seiner Menschen Schreien. — —

Wir haben noch kurz der letzten Gruppe zu erwähnen, die nur aus zwei symphonischen Dichtungen besteht, der „Heldenklage" und der „Hungaria". Beide gehören ihrer ersten Entstehung nach einer früheren Zeit an, und scheinen uns den bisher genannten dadurch unterschieden zu sein, daß sie weniger die Wiedergabe

unmittelbarer Gefühle und Reflexionen, weniger das musikalische Bild bestimmter Dichtungen sind, als vielmehr die Schilderung von Eindrücken zum Vorwurf haben, welche von der Außenwelt auf den Künstler wirkten, die musikalische Wiedergabe von Erlebnissen, die sich tief in das Gemüth und den Geist des Componisten einprägten.

Es ist uns bekannt, daß die „Heldenklage" ursprünglich den ersten Theil einer Symphonie bildete, welche Lißt schon im Jahre 1830 componirte, und es drängt sich uns die Vermuthung auf, daß jene Symphonie die Symphonie révolutionaire war, welche wir früher erwähnten.

Ueber die „Hungaria" vermögen wir zu unsern lebhaften Bedauern noch weniger mitzutheilen — wir hoffen, daß der Componist die Zeit der Veröffentlichung aller dieser Werke, von denen nur Weniges erst Wenigen bekannt ist, nicht mehr in zu weite Ferne rückt, und werden wir dann wohl eine Gelegenheit finden, weiter zu berichten. —

Noch sind wir aber nicht am Ende in der Betrachtung von Lißt's künstlerisch-productiver Thätigkeit. Wir wissen, daß er eine große Symphonie „Faust" vollendet hat, in drei Theilen, in deren erstem er Faust, im zweiten dessen Gegensatz Mephisto, und im

dritten die Versöhnung in Gretchen musikalisch schildert. Man hat auch davon gesprochen, daß Liszt noch einen vierten Theil entworfen habe, welcher die Symphonie mit einem großen Chorwerk, dem Ende des zweiten Theils vom Göthe'schen Faust, schließen soll. In die Oeffentlichkeit ist hiervon noch nichts gelangt.

Dieses Werk, und noch viele andere, die der geniale Componist in der Fülle seiner Schöpferkraft sicher noch erzeugen wird, gehören erst der Zukunft an, die uns, erwarten wir mit Zuversicht, den genialen Meister auch noch auf dem Gebiet der Oper und des Oratoriums zeigen wird. Man hat bereits eine Oper „Sardanapal" genannt, die Liszt theilweise vollendet haben soll; man hat ferner vernommen, daß er die Riesenaufgabe, einen Theil von Dante's „Göttlicher Comödie" zu componiren, lösen wolle. Wir haben endlich die Aussicht, daß er ein großes Oratorium nach Stoffen aus dem neuen Testament componiren werde. —

Wir haben am Schluß unserer Biographie nur noch wenige Worte zu sagen, die nämlich, daß der Leser uns verzeihen möge, wenn unsere geringen Kräfte hinter der gestellten Aufgabe gar zu sehr zurückgeblieben sind. Franz Liszt als Mensch wie als Künstler wird von uns so innig und so hoch verehrt, daß dieser Verehrung den wahren Ausdruck durch Worte zu geben

uns geradezu unmöglich ist. Mögen deshalb unsere Leser, möge auch Er, wenn ihm, was wir schrieben, in die Hand fällt, den wahrhaften, aufrichtigen, guten Willen für die That nehmen — möge recht bald ein Anderer, der bessere Worte zu finden weiß, an unsere Stelle treten, den Mann und den Künstler zu schildern, dem wir nach beiden Richtungen hin einen Zweiten nicht zu vergleichen wagen! — —

Wir schließen mit einem Trinkspruch, welchen der treue Freund und Sänger Hoffmann von Fallersleben am Geburtstag Lißt's, dem 22. October 1854 ihm darbrachte:

Geboren werden ist keine Kunst,
Besonders unter des Glückes Gunst.
Gar mancher Geborene blieb geboren
Und ging spurlos für die Welt verloren.
Auch höchst Geborene sind nach Jahren
Nur immer geblieben was sie waren.

Doch selbst sich zu mühen und anzufachen,
Und aus sich selber Etwas zu machen,
Sich gleichsam wieder erschaffen und werden
Das ist eine Kunst, ein Verdienst auf Erden!
Wo solches ein Sterblicher hat gemacht,
Da werde von Sterblichen seiner gedacht!

Der einst gewaltig von Stadt zu Stadt
Die Herzen der Menschen bezaubert hat,
Ein Held ohne Krieg und Schlacht
Gesiegt hat mit der Töne Macht,

Und auf den Flügeln des Ruhmes flog,
Nur unstet durch Europa zog —
Der hatte genug wie der Adler geschaut
Der Sonne Glanzlicht unverwandt,
Und dann sich ein trauliches Nest gebaut
Auf einer Burg *) im Thüringer Land.
Doch auf den Lorbeer'n auszuruhn,
Da fehlt es ihm an Lust und Muth;
Er dachte, für mich giebt's immer zu thun!
Und das war gut.

Wie denn prophetisch geschrieben ist:
Cette place, qui oblige Liszt
à sejourner
trois mois de l'année
à Weimar, doit marquer
peut-être pour lui la transition,
(So steht geschrieben in Prose,
sans rime, mais avec raison)
de sa carrière de virtuose
à celle de compositeur!
Das heißt, wie Ihr alle wißt:
Der jetzt ein Virtuose ist,
Der wird nun nächstens ein Componist.
Was Düverger **) uns prophetisch enthüllt,
Hat Lißt ganz arithmetisch erfüllt.

*) Lißt's Wohnung in Weimar, dieser so reiche Sitz der Kunst und der edelsten Gastfreundschaft, heißt die Altenburg.

**) Notice Biographique sur Fr. Liszt par J. Duverger. Paris 1843, p. 46.

Und hätt' er den Virtuosen verschworen,
Nie konnt' Er gehn für die Kunst verloren,
Er hat sich selber wieder geboren
Den Virtuosen im Componiren,
Den Virtuosen im Dirigiren,
Den wollen wir heute celebriren.

Ein herzliches Hoch mit köstlichem Wein
Sei heut ihm ein Orden, ein Edelgestein,
Ein Ehrensäbel, ein Doctordiplom,
Ein Beifallssturm, ein Jubelstrom!

Dem Künstler, dem strebenden erhebenden,
Dem Freunde, dem Freud' und Trost uns gebenden,
Dem Menschen, dem nur für Andre lebenden
Ein dreifach Hoch!

Druckfehler.

Seite 11 Zeile 1 von oben lies 22. October statt 21. October.

Catalog

der herausgegebenen Werke

von

Franz Lißt.

Clavier-Compositionen.

Etudes.

* 12 Etudes d'execution transcendante. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

3 Etudes de Concert. Leipzig, Kistner.

*6 Grandes Etudes (d'après Paganini). Leipzig, Breitk. u. M.

Ab Irato (de la Méthode des Méthodes.) 2. Aufl. Berlin, Schlesinger.

Harmonies poetiques et religieuses.

7 Hefte.

1) Invocation. 2) Ave Maria. 3) Bénédiction de Dieu dans la Solitude. 4) * Pensée des Morts. 5) Pater Noster.

Anmerkung. Der Autor erklärt für ungültig die früher bei anderen Verlegern erschienene Ausgabe der Werke, welche mit einem * bezeichnet sind.

6) Hymne de l'enfant à son réveil. 7. Funérailles. 8) Miserere. 9) et 10) Cantique d'amour. Leipzig, Kistner.

Années de Pèlerinage.

Suite de Compositions.

Première année (Suisse). Mainz, Schott.

1) * Chapelle de Guillaume Tell. 2) * Au lac de Wallenstadt. 3) Pastorale. 4) * Au bord d'une source. 5) Orage. 6) *Vallée d'Obermann. 7) Eglogue. 8) Heimweh. 9) *Les Cloches de Genéve.

Seconde année (Italie). Ebendaselbst.

1) Sporalizio. 2) Chapelle des Medicis. 3) Canzonetta del Salvator Rosa. 4) * 3 Sonetti del Petrarca. 5) Fantasia quasi Sonata.

*Ungarische Rhapsodien.

15 Hefte.

No. 1. 2. Leipzig, Bartholf Senff.
„ 3. 4. 5. 6. 7. Wien, Haslinger.
„ 8. 9. 10. Mainz, Schott.
„ 11. 12. 13. 14. 15. Berlin, Schlesinger.

Sonate. Leipzig, Breitkopf und Härtel.
Großes Concert-Solo. Ebendaselbst.
Scherzo und Marsch. Braunschweig, Meyer.
1. Ballade. Leipzig, Kistner.
2. Ballade. Ebendaselbst.
Liebesträume. 3 Notturno's. Ebendaselbst.

Apparitions. Paris, Schlesinger.
Consolations. Leipzig, Breitkopf und Härtel.
Heroischer Marsch im ungarischen Styl. Berlin, Schlesinger.
Festmarsch zur Säcular-Feier von Göthe's Geburtstag. Hamburg, Schuberth.
2 Polonaises. Leipzig, Senff.
Mazurka brillante. Ebendaselbst.
* 3 Valses caprices. Wien, Haslinger.
1) Valse di Bravour. 2) Valse Melancolique. 3) Valse de Concert sur deux motifs de Lucia e Parisina.
* Valse Impromptu. Hamburg, Schuberth.
Feuille d'Album. Mainz, Schott.
Galop cromatique. Leipzig, Hofmeister.

Demnächst erscheinend (in Partitur).

2 Concerte für Pianoforte und Orchester.
Todtentanz-Fantasie für Pianoforte und Orchester.

Opern-Phantasien.

Berlin, Schlesinger. Mainz, Schott. Hamburg, Schuberth. Leipzig, Hofmeister. Wien, Mechetti.

Reminiscenses:
des Huguenots, de Robert le Diable, de la Juive, de Don Juan, de Norma, de la Somnambula, de Puritains, Lucia (2 Hefte.), de Lucrezia Borgia (2 Hefte.) etc.
Illustrations du Prophéte. Leipzig, Breitkopf und Härtel.
4 Hefte. — No. 4. Phantasie und Fuge über den Choral: „ad nos ad salutarem undam.“ Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Zwei Stücke aus Tannhäuser und Lohengrin. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

1) Einzug der Gäste auf Wartburg.

2) Elsa's Brautzug.

Aus R. Wagners Lohengrin. Ebendaselbst.

1) Festspiel und Brautlied. 2) Elsa's Traum. 3) Lohengrins Verweis an Elsa.

Andante, Finale und Marsch aus J. Raff's „König Alfred." Magdeburg, Heinrichshofen.

Bénédiction et Serment aus H. Berlioz' „Benvenuto Cellini." Braunschweig, Meyer.

Paraphrasen.

God save the Queen. Hamburg, Schuberth.

Mendelssohns Hochzeitsmarsch und Elfenreigen. (Sommernachtstraum.) Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Gaudeamus igitur. Breslau.

Hussiten-Lied aus dem 15. Jahrhundert. Leipzig, Hofmeister.

Leyer und Schwert. Berlin, Schlesinger.

Marche Funèbre aus Dom Sebastian. Wien, Mechetti.

Tarantelle de la Muette. Ebendaselbst.

Capriccio alla Turca. (Ueber Motive aus Beethovens „Ruinen von Athen.") Ebendaselbst.

Paraphrase des Abdul Medjid Khan-Marsch. Berlin, Schlesinger.

Ungarischer Sturm-Marsch. Ebendaselbst. U. s. w.

Partitions de Piano.

Beethovens: 5. (C moll) und 6. (Pastoral) Sinfonie. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Desselben 7. (A dur) Sinfonie. Wien, Haslinger.

Beethovens 9. Sinfonie, (für 2 Pianoforte). Mainz, Schott.
" Marcia Funebre (aus der Sinfonia eroica.) Wien, Mechetti.
" Septuor, (opus 20.) Hamburg, Schuberth.
Berlioz' Symphonie fantastique. Paris, Schlesinger.
" Harold en Italie. Ebendaselbst.
Webers Ouverturen zu Oberon und Freischütz. Berlin, Schlesinger.
" Jubel-Ouverture. Ebendaselbst.
Rossinis Ouverture zu Wilhelm Tell. Mainz, Schott.
Berlioz' Ouverturen „les Francs-juges" und König Lear. Mainz, Schott.
R. Wagners Ouverture zu Tannhäuser.
Kirchliche Fest-Ouverture „Eine feste Burg" von Otto Nicolai, (für Orgel oder Pedal-Flügel.) Leipzig, Hofmeister.
Fest-Cantate zur Inaugurationsfeier des Beethoven-Denkmals in Bonn 1845. (4händiger Clavierauszug.) Mainz, Schott.

Transcriptionen.

Franz Schubert's Lieder.

A) 12 Lieder. Wien, Spina.
B) Schwanengesang, (14 Lieder.) Wien, Haslinger.
C) Winterreise, (12 Lieder.) Ebendaselbst.
D) Müller-Lieder, (7 Lieder.) Wien, Spina.
E) 6 Melodien. Berlin, Schlesinger.
F) Geistliche Lieder, (4 Nummern.) Hamburg, Schuberth.
G) Lob der Thränen. Wien, Haslinger.
H) Die Rose.

Beethovens'-Lieder.

Adelaide. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

6 Lieder. Leipzig, Breitkopf und Härtel.
An die ferne Geliebte. Ebendaselbst.
Geistliche Lieder, (6 Nummern.) Hamburg, Schuberth.
Mendelssohns Lieder, (6 Nummern.) Leipzig, Breitk. u. Härtel.
Robert Franz-Lieder, (3 Hefte, 12 Nummern.) Ebendaselbst.
6 Transcriptionen: Leipzig, Kistner.
1) Liebeslied. 2) Schlummerlied. 3) Wasserfahrt und Jägers Abschied. 4) Er ist gekommen. 5) O du mein holder Abendstern. 6) Halloh!
Dessauer, 3 Lieder. Wien, Müller.
„Der Mönch," (Meyerbeer.) Berlin, Schlesinger.
„Einsam bin ich nicht allein," (Weber.) Hamburg, Schuberth.
Buch der Lieder, (6 Nummern.) Fr. Lißt. Berlin, Schlesinger.

Italienische Transcriptionen.

Rossini's Soirées Musicales, (12 Nummern.) Mainz, Schott.
Air du „Stabat Mater." Ebendaselbst.
La Charité. Ebendas.
Mercadantes Soirées Musicales, (6 Nummern.) Ebendas.
Donizetti's Nuits d'été a Pausilippe, (3 Nummern.) Ebendas.
„Canzone Napolitana." Dresden, Meser.
„Salve Maria, (Verdi.) Mainz, Schott.

National-Melodien.

Glanes de Woronince, (3 Nummern.) Leipzig, Kistner.
* 2 Melodies Russes. Hamburg, Cranz.
Faribolo pastour, et Pastorale du Béarn. Mainz, Schott.

Transcriptionen von Instrumental-Werken.

Melodies hongroises, (Fr. Schubert Divertissement,) 3 Hefte. Wien, Spina.

Fr Schuberts Märsche, (3 Hefte.) Wien, Spina.
Tscherkessen-Marsch, (von Glinka.) Hamburg, Schuberth.
„Buthakow" russischer Galop. Berlin, Schlesinger.
Conradi's „Zigeuner-Polka." Ebendas.
Fr. Schubert's Walzer, (Soirées de Vienne,) 3 Hefte Valses Caprices. Wien, Spina.
Ferd. David „Bunte Reihe," (24 Nummern.) Leipzig, Kistner.
„Elegie" sur des Motifs du Prince Louis Ferdinand de Prusse. (2. Auflage.) Berlin, Schlesinger.
La Romanesca, (Melodie des 16. Jahrhunderts.) 2. Auflage. Wien, Haslinger.
„L'idée fixe," Melodie von Berlioz. Wien, Mechetti.
6 Präludien und Fugen für die Orgel, (Pedal e Man.) Von J. S. Bach, für das Pianoforte. Leipzig, Peters.

Vocal-Compositionen.

Buch der Lieder, (2 Hefte, 12 Lieder). Berlin, Schlesinger.
6 Lieder. Leipzig, Hofmeister.
3 Lieder aus Schillers „Wilhelm Tell." Wien, Haslinger.
3 Gedichte von Göthe. Ebendaselbst.
Jeanne d'Arc au bucher, (Paroles d'Alexandre Dumas.) Mainz, Schott.
„Il m'aimait tant," (Paroles de Mme. de Girardin.) Ebendas.
„Die Zelle zu Nonnenwerth," (gedichtet vom Fürsten Felix Lichnowsky.) Leipzig, Hofmeister.
„Die Macht der Musik." Leipzig, Kistner.
3 Lieder, (Gedichte von Uhland und Freiligrath.) Ebendas.

4 Vierstimmige Männergesänge. Mainz, Schott.
1) Rheinweinlied von Herwegh. 2) Studentenlied, (aus „Faust.“) 3) und 4) Reiterlied von Herwegh.
3 Vierstimmige Männergesänge. Leipzig, Kahnt.
4 Vierstimmige Männergesänge. Cöln, Eck.
„Was ist des Deutschen Vaterland,“ (4stimmiger Männerchor mit Orchester.) Berlin, Schlesinger.
Vocal-Compositionen zur Säcular-Feier von Goethe's Geburtstag, (28. August 1849.) Hamburg, Schuberth.
1) Licht! mehr Licht! 2) Weimar's Todten. 3) „Ueber allen Gipfeln ist Ruh“. 4) Chor der Engel (aus Faust 2. Theil.)
Messe für 4 Männerstimmen mit Orgel-Begleitung. Leipzig, Breitkopf und Härtel.
* Pater-Noster. Ebendas.
* Ave Maria, (für gemischten Chor mit Orgel.) Ebendas.
„An die Künstler,“ Gedicht von Schiller (Partitur für Männergesang und großes Orchester.) Berlin, Schlesinger.

Demnächst erscheinen in Partitur:

(Leipzig, Breitkopf und Härtel)

Symphonische Dichtungen.

1) Ce qu'on entend sur la montagne. 2) Tasso, Lamento e Trionfo. 3) Les Préludes. 4) Orpheus. 5) Prometheus. 6) Mazeppa. 7) Festklänge. 8) Héroïde Funèbre. 9) Hungaria.

Druck von Ph. Reclam jun. in Leipzig.

Herrn

Professor Dr. O. Schneider in Gotha.

Als ein freundlicher Zufall im vorigen Jahre unsere Bekanntschaft in frischer Wald- und Bergluft bei sonnenhellen Tagen vermittelte, ahnte ich nicht, geehrtester Herr und Freund, daß Sie es sein würden, dessen Namen vor dieses kleine Buch zu stellen, mir ebensosehr zum Bedürfniß wie zur Freude werden würde.

Vielleicht erinnern Sie sich noch, wie wir zuweilen über diese und jene Dinge uns unterhielten, die meine leichtsinnige Feder theils schon niedergeschrieben hatte, theils noch zu schreiben gedachte, und daß ich mich schon um jene Zeit, im Sommer des vergangenen Jahres, lebhaft

mit der Idee beschäftigte, der Reihe von Biographien bedeutender Componisten, welche ich ohne alle Eitelkeit, aber mit guter Absicht schrieb, sobald als möglich die Biographie Franz Lißt's sich anschließen zu lassen.

Die Götter waren meinem Unternehmen nicht günstig, Sie wissen selbst, welche äußere wie innere Hindernisse sich den ganzen Winter hindurch einem fröhlichen Gedeihen der Arbeiten meiner Muse in den Weg stellten: körperliche Leiden wie umfangreiche Berufsarbeiten machten es mir fast unmöglich, mich dem hinzugeben, was überwiegend meine Erholung und meine Freude bildet — ab und zu einmal auszusprechen, was andere Leute, die es viel besser verstehen als ich, entweder vergessen zu sagen, oder unter ihrer Würde halten, oder am Ende auch — nicht gern sagen wollen.

Heute endlich kann ich mich der Freude hin=

geben, Ihnen meine Biographie Franz Lißt's zu übersenden. Nehmen Sie das kleine Geschenk freundlich auf — Ihre mir so oft und so umfassend bewiesene Güte bürgt mir dafür, daß Sie die mancherlei Mängel meines Buches gewiß mit der guten Absicht entschuldigen werden, der es sein Entstehen verdankt. Für diejenigen aber, welche solche Entschuldigung nicht gelten lassen, habe ich nichts weiter, als den Wunsch, sie selbst mögen es recht bald besser machen. Ich will der Erste sein, der die eigene Arbeit bei Seite wirft, sobald ein Anderer mit mehr Beruf und derselben Erkenntniß die Biographie eines Mannes schreibt, den ich vor Vielen außerordentlich hoch zu stellen und recht von Herzen lieb zu haben und zu verehren unbegrenzte Veranlassung gefunden habe. —

Möge Ihnen, verehrtester Herr und Freund, die Lecture meines Buches ein kleines Vergnügen

gewähren, und möge mir auch daraus das gewünschte größere hervorgehen, daß Sie mir jederzeit Ihr freundliches und freundschaftliches Wohlwollen erhalten.

Mit dieser Hoffnung empfiehlt sich Ihnen

Ihr treu ergebener

G., am 25. April 1855. * * *

Gesammelte Schriften

von

Franz Liszt.

Erster Band.

Circa 20 Bogen gr. 8. Preis c. 1 Thlr. 15 Sgr.

Von den

„Componisten der neueren Zeit",

diesen allgemein geschätzten und gediegenen biographischen Werke, erschienen bis jetzt:

1) Felix Mendelssohn-Bartholdy. — 2) W. A. Mozart. — 3) L. van Beethoven. — 4) Fr. Schneider. — 5) L. Spohr. — 6) A. Lortzing. — 7) L. Cherubini. — 8) G. Donizetti. — 9) V. Bellini. — 10) J. Haydn. — 11) G. Rossini. — 12) C. G. Reissiger. — 13) G. Meyerbeer. 14) Fel. David. — 15) H. Marschner. — 16) Fr. Liszt. — 17) [illegible]. — 18) H. Berlioz. — 19) [illegible]. — 20) C. M. v. Weber. — 21) Fr. Chopin.

Demnächst erscheinen:

R. Wagner, R. Schumann, Gluck, Händel, Spontini, Schubert, Weigl, Flotow, Balfe, Lindpaintner, Adam, Auber, Boieldieu, Halevy, Gläser, Kreutzer, Herold u. s. w., u. s. w., u. s. w.

Dies Unternehmen, welches sich in der kurzen Zeit seines Bestehens die Zahl von 2500 Abonnenten verschafft hat, verdient die allgemeinste Aufmerksamkeit, und wird hiermit jedem Freunde der musikalischen Literatur besonders empfohlen.

In allen Buchhandlungen des In- und Auslandes sind die erschienenen Theile zu erhalten.

Neumann, William

Die Componisten der neueren Zeit Adam, Auber, Beethoven, Bellini, Boieldieu, Cherubini, Donizetti, Flotow, Gläser, Gluck, Halévy, Haydn, Herold, Kreutzer, Liszt, Lortzing, Marschner, Mendelssohn-Bartholdy, Meyerbeer, Mozart, Reissiger, Rossini, Schneider, Spohr, Spontini, Verdi, Bd.: 16

Cassel 1855